تنقیدی مباحث و تجزیے

پروفیسر ظہور الدین

تنقیدی مباحث و تجزیے

پروفیسر ظہور الدین

922، کوچہ روہیلا، ترابا بہرام،
دریا گنج، نئی دہلی 110002
فون 23270284

ISBN:81-87394-43-9

قیمت	:	=/300 (تین سو روپے)
اشاعت اوّل	:	2007ء
کمپیوٹر کمپوزنگ	:	افضل گرافکس، دہلی Mob.9868594259
طباعت	:	کلاسک آرٹ پرنٹرز، دریا گنج، نئی دہلی 2
ناشر	:	نریندر ناتھ سوز 922، کوچہ روہیلا، ترایا بہرام دریا گنج، نئی دہلی 110002

Tanqeedi Mubahas va Tajziye : Rs. 300/=
Prof. Zahur-ud-din Critcism

SEEMANT PRAKASHAN
922, Kucha Rohella,
Darya Ganj, New Delhi-110002
Phone: 23270284

انتساب

پروفیسر امیتابھ مٹو
وائس چانسلر، جموں یونیورسٹی
کے نام
جو اُردو دوست بھی ہیں اور اُردو نواز بھی۔

فہرست مضامین

ادھورا سچ	۹
متن، غیر متن، فن پارہ	۲۲
اشتراکی جمالیات	۳۱
اُردو افسانے کے نئے جہات	۴۴
اُردو شاعری میں نئی نسوانی آوازیں	۷۲
ریاست جموں وکشمیر میں اُردو ڈرامے کی روایت	۹۴
ہم عصر اُردو ادب	۱۵۰
اُردو افسانے میں دلت طبقہ	۱۷۵
اُردو ڈرامے کی تحقیق	۱۸۶
لوک کہانیوں کا آغاز و ارتقاء	۲۱۵
داستان کی تنقید- گیان چند جین	۲۲۲
صحافت اور اُردو نثر —— عہد غالب میں	۲۳۷
اُردو شاعری میں طنز و مزاح	۲۴۵
جاوید نامہ پر ایک نظر	۲۶۵

ادھورا سچ

ارسطو نے بوطیقا کے نوٹس تیار کرتے وقت ادب کے جن پہلوؤں پر اظہار خیال کیا ان میں فنون لطیفہ کی ماہیئت کے علاوہ المیے اور طربیے کے فنی پہلو خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ وہ دراصل ادب کی مختلف اصناف خصوصاً شعری اصناف کو چند ہیئتوں سے مخصوص کر دینا چاہتا تھا۔ اور اس مقصد کے لیے اس نے المیے اور طربیے یا رزمیہ نظم کے لیے جن فنی اقدار کو لازمی قرار دیا اس کی نظر میں وہی ان کی پہچان یا شناخت تھیں۔ یہ فنی نکات اس کے ذہن کی پیداوار نہیں تھے کیوں کہ انھیں اس نے ان فن پاروں سے اخذ کیا جو اس وقت اس کے سامنے تھے۔ لیکن نہ جانے کیوں ایسا کرتے ہوئے وہ اس حقیقت کی طرف توجہ نہ دے سکا کہ انسانی ذہن اگر ایک طرح کے شواہد کی روشنی میں متذکرہ ادبی اقدار کو متعین کر سکتا ہے تو کیا دوسری قسم کے شواہد کی روشنی میں وہ ان سے انحراف کر کے بالکل ہی دوسرے پیمانے وضع نہیں کر سکتا۔ اگر اس نے اس طرف توجہ دی ہوتی تو دنیا انھیں آفاقی سمجھنے کی غلط فہمی کا شکار نہ ہوتی۔

یہاں اس بات کی وضاحت کرنا بھی ضروری ہے کہ جنھیں ہم ادب کی آفاقی اقدار قرار دیتے ہیں ان کا تعلق صرف موضوعات سے ہوتا ہے۔ آفاقی صرف وہ تجربات ہوتے ہیں جو ساری عالم انسانیت کا سانجھا سرمایہ قرار پاتے ہیں اور جن کے پیش آنے پر انسان

رنگوں، نسلوں اور ماحول کی تفاوت کے باوجود بالعموم ایک سے جذبات واحساسات سے گزرتے ہیں۔ بشرطیکہ وہ کسی نفسیاتی اور جسمانی بیماری یا علت کی وجہ سے اپنا فکری یا ذہنی توازن کھو نہ چکے ہوں۔ ان کے اظہار کی شکلیں مختلف ہوسکتی ہیں...... محسوسات آفاقی ہوتے ہیں لیکن ان سے رونما ہونے والا ردعمل ضروری نہیں ایک سا ہو۔ مثلاً دُکھ پہنچنے پر انسان تکلیف یا کرب محسوس کرتا ہے۔ ایک خاص طرح کی ناخوش گوار کیفیت اس کے باطن میں نمودار ہوتی ہے۔ یہ کیفیت ہر ایک انسان میں ایک سی ہوسکتی ہے، لیکن اس سے نمودار ہونے والا ردعمل ضروری نہیں ہے کہ رونے دھونے، آہ وزاری کرنے پر ہی منتج ہو کسی جگہ پر یہ ردعمل بظاہر خوشی کے مظاہرے کے صورت میں بھی ہوسکتا ہے، بالکل خاموش رہنے کی صورت میں بھی اور خاموش آنسو بہانے کی صورت میں بھی چناں چہ محسوسات کے فنی اظہار کے لیے آفاقی اصول وضوابط ترتیب دینا قطعاً گمراہ کن ہے۔ اس لیے وہ لوگ یعنی ارسطو یا اس کے بعد کے آنے والے اہلِ فلاسفہ یا اہل نقد جو اپنے ہاں کے مخصوص ادب کی روشنی میں وضع کیے ضوابط کو آفاقی قرار دیتے ہوئے اپنے اوپر مسلط کرتے رہے ہیں، وہ نہ صرف اپنی ذمے داریوں سے چشم پوشی کرتے رہے ہیں بل کہ اپنی قوم کو نہایت گمراہ کن نتائج کی طرف بھی دھکیلتے رہے ہیں۔ اظہار ایک نجی تجربہ ہوتا ہے۔ اس کا انحصار محسوس کرنے والے کے وجود کی ان باطنی وخارجی خصوصیات پر ہوتا ہے جس سے اس کی شخصیت عبارت ہے۔ اس کی اپنی تربیت، خاندانی روایت، گھریلو اور سماجی ماحول جس زبان سے اس کا تعلق ہے اس کی اپنی خصوصیات، صلاحیتیں، جذبات کی ترسیل کے لیے اس کے خزانے میں موجود الفاظ ان کے امکانات اور سب سے اہم اس کی ریاضت اور تجربے پر اس کا انحصار ہوتا ہے۔ ایک ذہنی تجربے، جذبے یا خیال کو کوئی منجھا ہوا ادیب جتنی کامیابی اور بوقلمونی کے ساتھ الفاظ کے قالب میں منتقل کرسکتا ہے کوئی دوسرا نہیں کرسکتا۔

ہر موسیقار کے پاس ایک ہی طرح کی آوازیں ہوتی ہیں جن کی ترتیب سے وہ مختلف دھنیں بناتا ہے۔ سب مصوروں کے پاس رنگ ایک سے ہوتے ہیں لیکن ان سے بننے والی تصاویر ایک سی نہیں ہوتیں۔ بسا اوقات ایک ہی شے کی تصویر دس مصور بناتے ہیں لیکن ہر ایک کی تصویر الگ رنگ وروپ کی حامل ہوتی ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ اس لیے کہ اظہار ایک نجی بالکل ذاتی حقیقت ہے جس پر کسی دوسرے کو دسترس حاصل نہیں ہوسکتی۔ ہم

نے مختلف مضامین کے ساتھ جن ہیئتوں کو مخصوص کر رکھا ہے وہ محض نو آموز ادیبوں کی تربیت کے لیے ہے ورنہ کوئی فنی اظہار کسی تحدید کا پابند نہیں ہوسکتا۔ عشقیہ مضامین کو غزل کے ساتھ محض اس لیے مخصوص کیا گیا ہے کہ نظم وضبط برقرار رہے۔ ورنہ انھیں کسی بھی صنف ادب وشعر میں ڈھالا جاسکتا ہے یا پھر اس کے بدلے کوئی بالکل ہی نئی ہیئت بھی تراشی جاسکتی ہے۔ اس نجی خصوصیت کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہمارے بہت سے نقاد یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ ہر موضوع اپنی ہیئت ساتھ لاتا ہے۔ یہ کہہ کر وہ بھی دراصل اسی حقیقت کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں کہ اظہار ادیب کی ذاتی ملکیت ہے اور اس کے تعین میں اس کی وہ صلاحیتیں بہت اہم کردار ادا کرتی ہیں جن کو اس نے قدرت کے ساتھ ہی ساتھ اپنی ذاتی محنت، ریاضت، نسلی، خاندانی امتیازات اور اپنی زبان کی بلوغت سے اخذ کیا ہوتا ہے۔

بسا اوقات مضمون یا موضوع کی تفہیم خود اظہار کے بالکل ہی نئے سانچے وضع کرتی ہے۔ کسی موضوع کی سطحی بازیافت اس کی ہیئت کو بھی محض سطحی ہی رہنے دیتی ہے اس سے آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ لیکن جب اس کی تفہیم کے نئے گوشے یا زاویے سامنے آتے ہیں تو زبان و بیان اور ہیئت وساخت میں بھی گھن گرج یا لطافت پیدا ہوجاتی ہے۔ خیال کا عمق اظہار کے سانچوں کو کس طرح متاثر کرتا ہے ملاحظہ کیجیے:

تو شاہیں ہے پرواز ہے کام تیرا
ترے سامنے آسماں اور بھی ہیں

کائنات کی دوسری مخلوق کے مقابلے میں انسان کی فضیلت ہمارے سارے صحیفوں کا عظیم ترین موضوع رہا ہے۔ موضوع کی افضلیت اپنے ساتھ الفاظ کا جو پیرہن لے کر یہاں نمودار ہوئی ہے وہ بھی خوب ہے۔ انسان کو شاہیں سے مشابہ کرتے ہی ذہن میں اس کے وقار ومرتبے کا جو نقشہ کھنچ جاتا ہے وہ انسانی ذہن کو ارتفاع کی اعلاترین منزلوں کی طرف پرواز کرنے پر مجبور کردیتا ہے۔ شاہیں، پرواز، آسمان یہ تینوں استعارے بلندی کی علامت بن کر انسان کے مرتبے کو بدرجہا بڑھادیتے ہیں۔ اس پر طرہ یہ کہ ان الفاظ کو جس بحر میں پرویا گیا ہے وہ خود اتنی رواں اور مترنم ہے کہ قاری کے ذہن ودل پر جادو سا طاری ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ یوں لگتا ہے شعر کہا نہیں گیا ڈھلا ڈھلایا شاعر پر اترا ہے۔

انسان کی عظمت اس کی مسلسل جستجو اور نئے جہانوں کی تسخیر میں مضمر ہے۔ وہ لکیر کا

فقیر نہیں ہوسکتا۔ اسے روایات و رسوم میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ وہ شیر مردوں کی طرح جیتا ہے۔ صوفی وملا کے غلاموں ایسی زندگی نہیں گزارتا۔ اس سے اچھا موضوع اور کیا ہوسکتا ہے دیکھیے اقبال اس کو کس خوبصورتی سے شعر کے قالب میں ڈھالتے ہیں:

شیر مردوں سے ہوا بیشۂ تحقیق تہی
رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی

یہ زوال آدم کی دل دہلا دینے والی تصویر ہے جو شیر مردوں کی طرح جیتا تھا اب صوفی وملا جن کا کام محض رسوم و روایات کی پابندی کرنا ہے، ان کی طرح جی رہا ہے۔ اس مضمون کو ایک دوسری جگہ وہ یوں پیش کرتے ہیں۔

یا وسعتِ آفاق میں تکبیر مسلسل
یا خاک کے آغوش میں تسبیح ومناجات
وہ مذہب مردانِ خود آگاہ و خدامست
یہ مذہب ملا وجمادات و نباتات

ان تینوں اشعار میں الفاظ کی نشست و برخاست اور ان سے پیدا ہونے والا جمالیاتی آہنگ غور طلب ہے۔ شیر مردوں کی نسبت سے بیشۂ تحقیق اور غلام کی نسبت سے صوفی وملا کو لانے سے دونوں کے درمیان جو بُعد پیدا ہوا ہے وہ شیر کی عظمت کو واضح کر دیتا ہے۔ اگلے دو مصرعوں میں اقبال مردانِ خود آگاہ و خدا مست کا مذہب وسعتِ آفاق میں تکبیر مسلسل اور ملا کا مذہب خاک کے آغوش میں تسبیح ومناجات قرار دے کر دونوں کے درمیانی فرق کو جس خوبصورتی سے واضح کرتے ہیں وہ اپنی مثال آپ ہے۔

یہاں یہ کہہ دینا بھی بے جا نہ ہوگا کہ قدرت اپنے بندوں پر بصیرت کے باب کبھی یک لخت وا نہیں کرتی۔ وہ جانتی ہے کہ ایسا کرنے سے وہی صورت حال پیدا ہوتی ہے جس سے حضرت موسیٰ علیہ السلام کو کوہِ طور پر گزرنا پڑا تھا۔ پیغمبر ہوتے ہوئے اگر ان کا حال یہ ہوا تو عام انسانوں کی تو اوقات ہی کیا ہے۔ اسی لیے وہ ان پر بصیرت کے باب دھیرے دھیرے وا کرتی ہے۔ آگہی کی یہ منزلیں آہستہ آہستہ طے ہوتی ہیں۔ ایک وقت میں حقیقت کا صرف ایک پہلو منکشف ہوتا ہے۔ قدرت اپنے سربستہ رازوں سے دھیرے دھیرے پردے ہٹاتی چلی جاتی ہے تاکہ ان کی چکاچوند سے انسان کی آنکھیں خیرہ نہ

ہو جائیں۔ روشنی کا تیز دھارا آنکھوں کی بینائی نہ صرف کم کر دیتا ہے بل کہ حقائق کی بازیافت کو بھی معرضِ التوا میں ڈال دیتا ہے۔ کبھی یوں بھی ہوتا ہے کہ ایک لمحے میں اس پر جو حقیقت منکشف ہوتی ہے کسی دوسرے لمحے میں اس کی بالکل ہی برعکس صورت سامنے آتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ قدرت نے اس کائنات کو دوئی کے نظام کے عین مطابق تشکیل دیا ہے۔ وحدت اگر ہے تو صرف اللہ میاں کے وجود میں۔ ہر شے اپنے وجود کے ساتھ اپنا عدم وجود بھی لیے پھرتی ہے۔ چناں چہ جب کسی وقت کسی شے کے مثبت پہلو کے بعد کوئی منفی پہلو سامنے آتا ہے تو انسان حیران و ششدر رہ جاتا ہے۔ حالاں کہ اس میں حیران ہونے کی کوئی بات نہیں ہوتی۔ قدرت نے جس طرح سچ کے ساتھ جھوٹ کو، نر کے ساتھ مادہ کو پیدا کیا ہے اسی طرح ہر حقیقت کے ساتھ عدم حقیقت کا بھی دم چھلا لگا دیا ہے۔ چناں چہ عین ممکن ہے، کہ ایک وقت میں انسان جس چیز کو حقیقت تصور کر رہا ہو، دوسرے ہی لمحے میں وہ خود ہی اسے عدم حقیقت قرار دینے پر مجبور ہو جائے یا اسے اس حقیقت کی کوئی ارتقائی صورت قرار دے دے یا اس کا صرف ایک پہلو قرار دیتے ہوئے اسے اس کا محض ایک شائبہ گردانے اور اس طرح اپنے پہلے نتائج کو منسوخ کرتے ہوئے اسے بالکل ہی دوسری طرح کے نتائج کا اعلان کرنا پڑے۔

یہاں یہ بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ ارسطو کے حاصل کردہ نتائج کا تعلق اس کی اپنی زبان کے ادب سے تھا۔ اس نے اس بات کا دعوا کہیں نہیں کیا کہ ان نتائج کو دوسری زبانوں کے ادب پر بھی اسی طرح منطبق کیا جا سکتا ہے جس طرح اس کی اپنی زبان کے ادب پر ان کا اطلاق ممکن ہے۔ چناں چہ ہم جب اس کا مطالعہ کریں تو اس بات کو ضرور ذہن میں رکھیں کہ ضروری نہیں ان نتائج کی مدد سے ہم اپنے ادب کی بھی صحیح قدر و قیمت متعین کرنے میں کامیاب ہو جائیں۔ اپنے ادب کو جانچنے یا اس کی صحیح تفہیم کے لیے ہمیں اپنی ادبی و تخلیقی روایتوں کو ملحوظ رکھنا ہوگا اور انھیں پیمانوں کو برتنا ہوگا جن کے پس منظر میں ہمارے ادب یا کسی مخصوص فن پارے کی تخلیق ہوئی ہے۔

میری اس بات میں کتنا وزن ہے اس کا اندازہ آپ کو اس بات سے ہو جائے گا کہ پوری دنیا میں افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات کے شہرے کے باوجود اور کہیں کہیں انھیں جوں کا توں تسلیم کیے جانے پر بھی ہمارے ہاں اس کے بہت سے نظریات سے

انحراف کیا گیا ہے۔ مثلاً سب سے پہلے تو اس کا یہ قول ہی قابل قبول نہیں کہ" سارے فنون لطیفہ ایک طرح کی نقالی ہیں۔" اس نظریے کو اس سے قبل اس کا استاد افلاطون بھی پیش کر چکا تھا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ افلاطون میں نقل اگر ایک گھٹیا درجے کی چیز ہے تو ارسطو اسے ایک جمالیاتی تجربہ تصور کرتا ہے۔ نیز افلاطون نقل کو اصل سے تین درجے دور قرار دیتا ہے۔ جب کہ ارسطو اسے براہِ راست اصل سے ہی منسوب کرتا ہے۔ ارسطو کی اس بات کو اگر تسلیم بھی کر لیا جائے کہ نقالی انسان کی فطرت میں شامل ہے، پھر بھی یہ بات قبول کرنے میں ہچکچاہٹ محسوس ہوتی ہے کہ شاعری نقالی کی اسی جبلت کی مظہر ہے۔ نقالی سے اس کی مراد اگرچہ ان اشیا کی ہو بہو نقل نہیں ہے جن کا ادراک حواس کے ذریعے حاصل ہوتا ہے پھر بھی وہ اسے ایک طرح کی نقالی ہی قرار دیتا ہے۔ چاہے وہ انسانی فکر یا اعمال کے مختلف اسالیب سے ہی کیوں نہ تعلق رکھتی ہو۔ اس کے خیال میں شاعر انسانی افکار و اعمال سے حاصل ہونے والے نتائج کو قدرت کی طرف سے ودیعت کی گئی نقالی کی صلاحیت کی مدد سے پیش کرتا ہے۔ اس نظریے کے مطابق وہ المیہ شاعری کو رزمیہ شاعری کی طرح انسانی اعمال کی نقل قرار دیتا ہے۔ نقالی کا یہ عنصر کردار نگاری میں نہیں پلاٹ میں مضمر ہوتا ہے۔ پلاٹ سے اس کی مراد واقعات کا تسلسل ہی نہیں ان کی ایک عضوی ساخت بھی ہے جو ضرورت اور ممکنات کے اصولوں کے مطابق انسانی اعمال کی جائز یا مناسب ترجمانی پر مشتمل ہوتی ہے۔

اوپر پیش کیے ارسطو کے نظریات سے جو خاص نکتہ سامنے آتا ہے وہ یہ ہے کہ شاعر انسانی اعمال کی فوٹو کاپی تیار نہیں کرتا یعنی وہ حواس کی مدد سے سچ مچ رونما ہوئے کسی واقعے کی تصویر نہیں اتارتا بل کہ زندگی کے ٹھوس تجربات یا واقعات سے جو آفاقی نتائج حاصل ہوتے ہیں۔ انھیں پیش کرنے کے لیے انسانی اعمال کا سہارا لیتا ہے۔ میری رائے میں اس سہارے کو نقل قرار نہیں دیا جا سکتا۔ یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے زندگی کے ٹھوس تجربات سے شاعر اس نتیجے تک پہنچے کہ غم و خوشی زندگی کے دو بے معنی پہلو ہیں۔ یا اضافی حقیقتیں ہیں۔ ان سے متاثر ہو کر زندگی کی بنیادی اقدار سے انحراف انسانی وجود کی نفی ہے۔ چناں چہ اس نتیجے کو پیش کرنے کے لیے وہ کوئی ایسا پلاٹ تشکیل دے جس میں مرکزی کردار غم و خوشی کے اثرات سے قطعی عاری نظر آئے تو اس کو نقالی قرار دینا واجب نہیں۔

نقالی تو ایک کم تر انسانی فعل ہے۔ ایسے فن پارے ضرور ہو سکتے ہیں جن کا وجود ہی

اس پر مبنی ہو۔ مثلاً کسی درخت، جانور، پہاڑ یا معروضی شے کو دیکھ کر اس کی تصویر بنانا یا اتارنا وغیرہ۔ کبھی کبھی نقالی کا یہ عمل ایسا بھی ہوتا ہے کہ نقل اپنی معروضی و مرئی اصل سے زیادہ دل کش یا متاثر کن ہو جائے۔ لیکن یہ خصوصیت پیدا ہونے کے باوجود وہ فن کاری کا اعلا نمونہ قرار نہیں دی جا سکتی ہے۔ یاد آتا ہے میں نے کہیں آج سے ۲۵ / ۳۰ سال قبل اس موضوع سے بحث کرتے ہوئے افلاطون کے حوالے سے یہ بات کہی تھی کہ اصل سے بڑھ جانے کی خصوصیت فن کار کے ہاں اس اصل دنیا سے آتی ہے جس میں اس دنیا کی اشیاء کی اصل صورتیں مقید ہیں۔ فن کار اپنے تخیل کی مدد سے اس اصل دنیا تک پہنچتا ہے جو اس کے وجدان میں ہی ہے اور وہاں سے اپنے سامنے موجود نامکمل شے کی اصل صورت حاصل کر کے تصویر میں منتقل کر دیتا ہے۔ لیکن آج جب میں اس بات پر مزید غور کرتا ہوں تو یہ کہے بنا نہیں رہ سکتا کہ اس دنیا کی اشیاء کی اصل صورتیں کہیں ہوں یا نہ ہوں پر انسانی ذہن میں اتنی صلاحیت ضرور ہے کہ وہ اپنے ذوق اور مزاج کی ضرورتوں کے مطابق اپنی تسکین کے لیے اشیا میں رنگ بھر کے لطف حاصل کرے...... اس کا عمل اس کمہار کے عمل کی مانند ہے جو اپنے سامنے موجود مٹکے کو دیکھ کر دوسرا مٹکا اس طرح بناتا ہے کہ وہ دیکھنے میں اس سے یعنی اپنے نمونے سے بہتر نظر آتا ہے۔ اس کی روشنی میں میں نے کہیں دوسری جگہ فن کاری کے عمل کو خوب سے خوب تر کی تلاش کا نام بھی دیا تھا۔ لیکن آج مجھے اپنی یہ دلیل بھی تشفی بخش نظر آتی نہیں آتی۔ اس لیے میں اس بار پھر یہ جاننے کی کوشش کر رہا ہوں کہ تخلیقی عمل کی اصلی نوعیت کیا ہے اور یہ کہ کیا اس سے کوئی ایسے معروضی پیمانے مرتب کیے جا سکتے ہیں جو ہمیں اس کی صحیح قدر و قیمت متعین کرنے میں معاون ہو سکیں۔

میں اپنی بات کو ایک بار پھر وہیں سے شروع کر رہا ہوں جہاں ہم نے نقل کی بحث کو اوپر چھوڑا ہے۔ اتنی بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ جب ہم کسی شئے کو کسی دوسری شئے کی نقل قرار دیتے ہیں تو اس سے ہماری مراد یہ ہوتی ہے کہ نہ صرف اس کی اصل کہیں واقعی موجود ہے بل کہ یہ بھی کہ وہ معروضی اور مرئی صورت بھی رکھتی ہے یعنی ہم اسے دیکھ یا چھو سکتے ہیں۔ جب تک اصل ٹھوس مادی وجود نہیں رکھتی ہم اسے کسی نقل کی اصل قرار دے ہی نہیں سکتے۔ اس دلیل کی روشنی میں افلاطون اور ارسطو دونوں کے وہ سارے نظریات جن پر نقل کے فلسفے کی بنیاد ہے، مشکوک ٹھہرتے ہیں۔ جس نقل کو اصل کے سامنے رکھ کر یہ بتایا ہی نہیں

جا سکے کہ وہ ایک دوسرے سے کس حد تک مشابہ ہیں، اسے نقل قرار دینا کہاں تک درست ہے، ایک غور طلب بات ہے۔

یہ بات اوپر کہی جا چکی ہے کہ فن کار خصوصاً ادیب فن پارے کی وساطت سے کسی خارجی عمل کو جو اگر کہیں سچ مچ واقع ہو چکا ہے، پیش کرتے ہوئے محض اخبار نویس یا رپورٹر کی طرح کام نہیں کرتا۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم ایک حد تک اسے نقال کہہ سکتے تھے۔ حالاں کہ میں ذاتی طور پر ایسا کرنا بھی مناسب نہیں سمجھتا کیوں کہ کیمرے کی تصویر کشی اور ادیب کی تصویر کشی میں بنیادی فرق تصور کی رنگ آمیزی کا ہے۔ کیمرے کی آنکھ بھی رنگ آمیزی کرتی ہے لیکن بہت محدود دائرے میں رہتے ہوئے جب کہ رپورٹر کی آنکھ کبھی کبھی مصور کی آنکھ کا منصب بھی اختیار کر لیتی ہے۔ بہر حال ادیب جن خارجی اعمال کو پیش کرتا بھی ہے ان کی اہمیت اس قاصد کی سی ہوتی ہے جو محبوب تک عاشق کا رقعہ یا پیغام پہنچاتا ہے۔ ادیب تخلیق کی مدد سے ان حقائق کو پیش کرتا ہے جن تک رسائی حاصل کرانا اس کا بنیادی مقصد ہے تا کہ زندگی کی تاریک راہوں میں بصیرت کے چراغ روشن ہوتے چلے جائیں۔ جب مقصد کسی خارجی شے کو پیش کرنا نہیں بل کہ اس سے پیدا ہونے والی کسی حقیقت تک قاری کو پہنچانا ہے تو اس کے لیے نقل کی اصطلاح استعمال نہیں کی جا سکتی۔ اسے تخلیق ہی قرار دینا ہوگا کیوں کہ اس عمل کے بعد جو شے بن کر سامنے آتی ہے وہ کسی ادبی صنف کی صورت میں اس فلسفیانہ حقیقت کو پیش کرتی ہے جس کو فن کار نے زندگی کے تجربوں کے ریگزار سے گزرتے ہوئے حاصل کیا ہے۔ یاد رکھیے ایک اچھا ادیب محض اس لیے قلم نہیں اٹھاتا کہ اُسے کوئی معروضی حقیقت پیش کرنا ہے وہ تو اسے موضوع اس بصیرت کو عام کرنے کے لیے بناتا ہے جو اسے اس میں مقید نظر آتی ہے یا جس تک وہ اس کی وساطت سے پہنچتا ہے۔

یونانیوں کی یہ دلیل بھی کہ آرٹ فطرت کی نقل کرتا ہے ادھورا سچ ہے۔ ہمیں دراصل فنون کو دو قسموں میں تقسیم کرنے کی ضرورت ہے:

(۱) وہ فنون جن کی بنیاد نقالی پر ہے اور

(۲) وہ فنون جن کی بنیاد خلاقی پر مبنی ہے۔

پہلے زمرے میں معماری، برتن سازی، فوٹو گرافی اور فرنیچر سازی ایسے افادی فنون کو رکھا جا سکتا ہے جب کہ دوسری قسم میں ادب، مصوری، رقاصی، سنگ تراشی مجسمہ سازی،

موسیقی کو شامل کیا جانا چاہیے اور جنھیں نقالی نہیں اس تخلیقی جوہر کی دین قرار دینا چاہیے جو قدرت کی طرف سے صرف ان شخصیتوں کو عطا ہوتا ہے جنھیں وہ اس قابل سمجھتی ہے۔ اس لیے ان فنونِ لطیفہ کو نقالی کے دائرے سے خارج قرار دینا ضروری ہے۔

ارسطو کے نقادوں کی یہ دلیل کہ نقالی کا یہ عمل انسان کے احساس جمال سے تحریک پاکر احساس جمال کی تسکین پر ہی منتج ہوتا ہے صرف ان فنون پر صادق آتا ہے جنھیں ہم نے پہلی قسم میں رکھا ہے۔ یعنی ایک خوبصورت گھڑے کو دیکھا کر کمہار کو اس سے بھی خوبصورت مٹکا بنانے کی تحریک مل سکتی ہے جو اپنی تکمیل پر دوسرے دیکھنے والوں یا خود کمہار کی جمالیاتی تسکین کا موجب ہوسکتی ہے لیکن دوسری قسم میں آنے والے فنون کا دائرہ اس سے کہیں وسیع ہوتا ہے۔ وہاں تحریک کا موجب احساس جمال نہیں کسی نئی بصیرت کا ادراک ہوتا ہے یعنی کسی نئی حقیقت کی بازیافت یا پھر کسی پرانی حقیقت کی توضیح نو جو بالآخر اس مسرت کو جنم دیتی ہے جو صرف بصیرت وآ گہی سے پیدا ہوتی ہے۔ جن کے دروازے تفہیم کے کسی نئے اُفق سے ہمکنار ہونے کے بعد ہی وا ہوتے ہیں۔ تفہیم وادراک اور انکشاف واکتشاف کا یہ سیل ہمیں خس وخاشاک کی طرح اپنے ساتھ بہالے جاتا ہے۔ اس انکشاف واکتشاف کی آخری منزل الہام ہے جس کے حاصل ہوجانے کے بعد انسان پیغمبری کے درجے تک پہنچ جاتا ہے۔ چناں چہ یہ کہنا بے جا نہیں ہے کہ تخلیق کا یہ سفر دراصل زندگی کی تکمیل کی طرف جانے والے راستے کی ابتدائی منزل ہے۔ فن دراصل انسان کی زندگی اور اس کے ماحول وسماج کی تکمیل میں فطرت کا معاون ومددگار رہتا ہے۔ آرٹسٹ کا یہی منصب اس کی زندگی کو وہ مقصد عطا کرتا ہے جو اس کے قلم میں جادوئی اثر پیدا کر کے زندگی کے نئے خاکے تیار کراتا ہے۔

بوطیقا کے مطالعے سے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ ارسطو جن اصولوں کو مرتب کر رہا ہے ان پر اسے خود بھی پورا یقین نہیں ہے یا ان کے سچ ہونے پر اسے خود بھی ابھی پورا بھروسہ نہیں ہے۔ اس لیے ضرورت پڑنے پر وہ اپنے نظریات میں مسلسل توسیع کرتا چلا جاتا ہے۔ مثلاً نقالی (Mimesis) سے متعلق ہی وہ مختلف مقامات پر مختلف خیالات کا اظہار کرتا ہے۔ کبھی وہ نقالی کو اشیاء کی ہو بہو نقل قرار دیتا ہے تو کبھی ان کی ترجمانی یا نمائندگی، کبھی وہ اس کو حقیقت سے مشابہ گردانتا ہے تو کبھی اس کی وہ صورت جو اس کے نزدیک دراصل ہونا چاہیے۔ اسی بنا پر وہ آرٹسٹ کو یہ مشورہ بھی دیتا ہے کہ اگر اس پر جھوٹ کا الزام عائد کیا جائے

تو اسے جواب دیتے ہوئے یہ کہنا چاہیے کہ اشیاء جیسی ہیں یا جیسی وہ تھیں یا جیسی وہ ہونا چاہئیں یا لوگ ان کا ایسا ہونا تصور کرتے ہیں، یعنی ان کے ماضی حال اور مثالی ہونے یا لوگوں کے بارے میں جو اعتقادات ہیں وہ ان کی نمائندگی یا نقل کر رہا ہے۔

چوں کہ ارسطو کے نزدیک سارے فنونِ لطیفہ نقالی پر مبنی ہیں اس لیے وہ مختلف اصناف کے درمیان فرق کی وضاحت کے لیے بھی نقالی کے عمل کو ہی بنیاد بناتے ہوئے کہتا ہے کہ اصناف کی درجہ بندی نقالی کے تین اصولوں کے مطابق کی جاسکتی ہے:

(۱) اس نمونے کا فرق جس کی نقل کی جارہی ہے۔

(۲) نقالی کے لیے جو وسیلہ یعنی میڈیم برتا جارہا ہے اس کی بنا پر اور

(۳) اس اسلوب کی بنا پر جس کے ذریعے نقالی کی جارہی ہے۔

نمونے کو دوسرے الفاظ میں ہم موضوع کہہ سکتے ہیں لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا موضوع کی بنا پر اصناف کی تحدید ہر جگہ ممکن ہے؟ کچھ اصناف کے سلسلے میں تو شاید اسے قبول کیا جاسکتا ہے لیکن سب اصناف کو شاید موضوع کی وجہ سے الگ قرار دینا ممکن نہ ہو۔ مثلاً رزمیہ نظم، المیہ اور طربیہ جو دراصل ارسطو کے موضوع تھے اسے برتنا ممکن ہو لیکن دوسری اصناف پر شاید اس کا اطلاق نہ کیا جاسکے۔ مثلاً نظم یا مثنوی، رباعی، سانیٹ اور متعدد دوسری شعری اصناف جنھیں موضوع نہیں صرف ہیئت کی وجہ سے پہچانا جاسکتا ہے۔

اسی طرح کرداروں یا بیانیہ کی مدد سے اصناف کی تقسیم بھی حتمی قرار نہیں دی جاسکتی اور نہ اسلوب کی بنیاد پر کی گئی تقسیم، مثلاً ارسطو کا یہ کہنا کہ رزمیہ نظم اور المیے میں انسانوں کو جیسے وہ دنیا میں نظر آتے ہیں ان سے بہتر بنا کر پیش کیا جاتا ہے اور طربیے میں ان سے بدتر، قدرے غور کا تقاضا کرتا ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بہتر یا بدتر سے اس کی مراد کیا ہے؟ کیا کسی اعلا طبقے سے تعلق رکھنا یا مالی اعتبار سے فارغ البال ہونا کافی ہے یا اخلاقی طور پر بہتر ہونا؟ غور سے اگر دیکھا جائے تو وہ سبھی کردار جن کو سامنے رکھ کر اس نے یہ اصول ترتیب دیا طبقے کے اعتبار سے اعلا اور بہتر اگر ہوں تو ہوں اخلاقی اعتبار سے اس کسوٹی پر پورا نہیں اترتے جو انھیں افضل یا بہتر بناتی ہے۔ مثلاً ایڈیپس اعلا طبقے سے تعلق تو ضرور رکھتا ہے لیکن وہ اخلاقی طور پر بہتر نہیں ہے۔ ہاں اگر انکشاف گناہ کے بعد احساس گناہ کی پاداش میں اپنی آنکھیں پھوڑ لینا یعنی خود کو سزا دینا اسے بہتر بنا سکتا ہے تو پھر کلام نہیں۔ اگر یونانی

سماج میں ایسے لوگوں کی تعداد زیادہ ہوتی جو اس طرح کے گناہ کے مرتکب آئے دن ہوتے تھے جس کی پاداش میں ایڈیپس اپنی آنکھیں پھوڑلیتا ہے تو کہا جاسکتا ہے کہ اس میں سوفوکلیز نے انسانوں کو ان لوگوں سے بہتر بنا کر پیش کیا ہے جن سے سماج اٹا پڑا ہے۔ لیکن ایسا ہر گز نہیں ہے۔

غور سے اگر دیکھا جائے تو بنیادی طور پر المیے اور طربیے کی اس بنا پر تقسیم ہی انتہائی بھونڈی نظر آتی ہے۔ یہ صورت حال جیسا کہ ابتدا میں کہا گیا یونانی ادب پر تو شاید صادق آجائے کیوں کہ اسی ادب کو سامنے رکھ کے تو یہ نتائج اخذ کیے گئے ہیں لیکن سارے عالمی ادب کے لیے اسے اصول کے طور پر مان لیا جائے قابل قبول نہیں۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی دلیل جسے پیش کیا جاسکتا ہے وہ یہ ہے کہ عالمی ادب میں جتنے بھی اہم المیے اب تک سامنے آئے ہیں ان سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ ان میں انسانوں کو بہتر بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مارلو اور شیکسپیر کے المیوں کو ہی لیجیے نہ تو ڈاکٹر فاسٹس کا کردار اس اصول کو ثابت کرتا ہے اور نہ اوتھیلو، کنگ لیر یا جولیس سیزر کے کردار، ڈاکٹر فاسٹس اعلا طبقے سے تعلق رکھنے والا ایک پڑھا لکھا انسان ہے جو پیشے کے اعتبار سے ڈاکٹر ہے لیکن دنیا میں سب سے طاقتور اور صاحب اقتدار بننے کی ہوس اس کو جادو کے ذریعے شیطان کی مدد حاصل کرنے پر مجبور کرتی ہے اور وہ اپنی روح کا سودا کر کے اسے حاصل کر لیتا ہے۔ لیکن آخر میں اندوہ ناک انجام کو پہنچتا ہے، جسے دیکھ کر ہمیں اس سے رتی بھر بھی ہمدردی پیدا نہیں ہوتی چہ جائیکہ اسے اعلا سمجھ کر احترام کرنے کی خواہش پیدا ہو۔ وہ بہتر سے بدتر تو بنتا ہے بدتر سے بہتر کی طرف سفر نہیں کرتا۔ اس نے خود جو کچھ کیا ہے اس پر اسے افسوس تک نہیں ہوتا۔ اگر ایسا ہوا ہوتا تو شاید اس کے اس عمل کو اخلاقی ارتفاع کی طرف مراجعت تصور کر کے ارسطو کی دلیل کے سامنے ہم سر تسلیم خم کر دیتے۔ لیکن ایسا ہوتا نہیں شیکسپیئر کے ڈرامے اوتھیلو کے مرکزی کردار اوتھیلو کا بھی یہی حشر ہوتا ہے۔ وہ آخر میں محض ایک شک کی بنا پر اپنی معصوم بیوی ڈیس ڈی مونا کو قتل کر کے گرفتار ہو جاتا ہے۔ اسے بھی ہم بہتر سے بدتر ہونا ہی قرار دیں گے۔

اُردو کا مشہور ترین المیہ انارکلی بھی اسی صورت حال سے دوچار ہے۔ مرکزی کردار سلیم آخر میں ایک بہت ہی کمزور کردار کے روپ میں ابھرتا ہے۔ انارکلی کو اس کے سامنے زندہ دیوار میں چنوا دیا جاتا ہے اور وہ کچھ نہیں کر پاتا۔ اسی طرح اکبر بھی مطلق العنان شہنشاہ

ہونے کے باوجود انارکلی سے انصاف نہیں کرسکتا۔ جو شخص درباری اور ریاستی تقاضوں کے سامنے گھٹنے ٹیک کر انسانی تقاضوں کو فراموش کردے چاہے اس کا یہ عمل سیاسی پیش بینی پر ہی کیوں نہ مبنی ہوا سے بہتر انسان قرار نہیں دیا جاسکتا۔

اس کے مقابلے میں سنسکرت کے شہرۂ آفاق ناٹک ''شکنتلا'' جو طربیہ ہی ہے **دشینت** کے کردار کو جیسا وہ ہے اس سے بدتر بنا ہی نہیں پاتا۔ وہ کچھ حد تک طربیہ ہوتے ہوئے بھی المیے سے قریب نظر آتا ہے۔ یاداشت لوٹ آنے پر بالآخر اس کا اور شکنتلا کا ملاپ ہوجاتا ہے۔

ان سبھی مثالوں کو پیش کرنے کا بنیادی مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ ہر دور کے ادب کی اپنی بوطیقا ہوتی ہے۔ اس لیے کسی ایک دور کے ادب کی بوطیقا کو اگر اسی زبان کے کسی دوسرے دور کے ادب کی بوطیقا نہیں بنایا جاسکتا تو یہ کیوں کر ممکن ہے کہ کسی ایک زبان کے ایک دور کی بوطیقا کو کسی دوسری زبان کے کسی دور کی بوطیقا کے طور پر منطبق کیا جاسکے۔ زبانیں اور ادب ایک دوسرے کو متاثر ضرور کرتے ہیں لیکن ان کی بوطیقا ان کے اسالیب کو بدل نہیں سکتی۔ اس لیے ہر دور کے ادب کو اس کی اپنی بوطیقا کی روشنی میں پرکھنا چاہیے۔ اس سے یہ نتیجہ بھی سامنے آتا ہے کہ ادب وفنون لطیفہ میں آفاقیت اگر کسی شئے میں تلاش کی جاسکتی ہے تو وہ صرف تصورات وخیالات میں ممکن ہے۔ ان کے ترسیل وابلاغ میں نہیں۔ ان معروضات کی روشنی میں اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہر دور کے ادب کی صحیح قدر وقیمت کے تعین اور مناسب تفہیم کے لیے ہمیں کیا کرنا چاہیے، یہ مرحلے کیوں کر طے ہوسکتے ہیں؟

ان سوالات کا جواب تلاش کرنے سے پہلے میرا خیال ہے ایک اور بات کو سمجھ لینا ضروری ہے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ ہر دور کے ادب کی اپنی الگ بوطیقا ہوتی ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ بوطیقا آتی کہاں سے ہے؟ اسے کون ترتیب دیتا ہے؟ اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اسے اس دور کی زندگی، اس کے آداب واطوار، اس کے افکار ونظریات محسوسات ومدرکات ترتیب دیتے ہیں۔ یعنی وہ اس دور کی انسانی زندگی کی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ اس بات کی وضاحت یوں کی جاسکتی ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی کے ارتقاء سے پہلے کے ادوار میں انسانی زندگی کے بارے میں تصورات کی بوقلمونی کے باوجود یہ بات قدر مشترک کے طور پر سبھی نظریات کی تہہ میں موجود تھی کہ اس کائنات کو کوئی ایسی قوت چلارہی ہے جو ہر اعتبار

سے بلند وبالا ہے اور انسان اس زمین پر اسی قوت کے بنائے ہوئے نظم ونسق کو چلانے کا ایک ذریعہ ہے۔ یعنی پورا نظام ان اصول وضوابط پر مبنی ہے جو اسی قوت نے بنائے ہیں اور جن میں سے کچھ انسانوں تک پہنچانے کے لیے قدرت نے آسمانی صحیفوں کو نبیوں پر اتارنے کا کام بھی کیا ہے۔ اس کے مزید معنی یہ ہوئے کہ اس کائنات کا نظام پہلے سے متعین اصولوں کی پابندی پر مبنی ہے۔ چناں چہ زندگی سے متعلق ہر شعبے میں بھی نظم وضبط کو ضروری سمجھا گیا۔ ادب میں بھی نظم وضبط کو پیدا کرنے کے لیے انسانوں نے وقتاً فوقتاً اصول وضوابط ترتیب دیے اور ان کی پابندی پر زور دیا جاتا رہا۔ بعد میں اسی کو انسانوں نے بوطیقا کا نام دیا۔ لیکن اس عمل کے دوران ایک بات ہم فراموش کر گئے کہ قدرت نے نظام کو اگر ایک ہی وقت میں حتمی طور پر انسانوں پر منکشف نہیں کیا ہے تو یہ کیوں کر ممکن ہے کہ وہ ادب کی بوطیقا کو ایک ہی قسط میں انسانوں پر اتار دے۔ پیغمبر کو زمین پر بھیجنے کا عمل اگر قدرت نے اب مسدود کر دیا ہے تو اس کے معنی ہرگز یہ نہیں کہ قدرت نے اپنے انکشافات کی راہیں بھی مسدود کر دی ہیں۔ اس کے معنی صرف یہ ہیں کہ قدرت نے اپنے انکشافات کے اسلوب کو اب قدرے بدل دیا ہے۔ اس کی ایک صورت انسانوں کے بالیدہ ہو جانے پر انھیں کے ذریعے اپنے احکامات کی مزید تشریح وتوضیح کروا کے نئے انکشافات کی راہیں کھلوانا یا مرحلے طے کرانا ہو سکتی ہے۔ قدرت کے اسی اصول کے تحت ہر دور کا ادب بوطیقا کے نئے مرحلے طے کرتا ہے جو اس دور کی انسانی زندگی سے متعلق نظریات سے ہی خون حاصل کر کے پروان چڑھتی ہے۔ اقبال جب یہ کہتے ہیں:

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آرہی ہے دمادم صدائے کن فیکون

تو وہ دراصل اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ ہر فن کار اس کائنات کو مکمل کرنے کی راہ میں قدرت کی معاونت کرتا ہے۔ یہ بات کسی جگہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں۔ اس لیے ہر دور کی بوطیقا چاہے وہ اپنے سے پہلے دور کی بوطیقا کی تائید یا اس پر اضافے کی شکل میں سامنے آئے یا تردید وتنسیخ کے مراحل سے گزر کر ابھرے اس سفر کو آگے ہی بڑھاتی ہے۔

متن، غیر متن، فن پارہ

ادب سے تعلق رکھنے والا شاید ہی کوئی طالب ایسا ہو جس نے اس سوال پر غور نہ کیا ہو کہ متن، غیر متن یا فن پارہ کسے کہتے ہیں؟ اس کے اغراض و مقاصد کیا ہوتے ہیں اور انسانی زندگی سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ وغیرہ وغیرہ اوران سوالات کو اپنے اپنے انداز میں حل کرنے کی بھی کوشش نہ کی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے قدیم اہل فلاسفہ سے لے کر ہمارے دور کے اکثر نقادان ادب تک سب نے کسی نہ کسی شکل میں ان سوالات کے جواب فراہم کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے باوجود جب بھی ہم سے یہ سوال کیا جاتا ہے کہ وہ کون سے معروضی عناصر ہیں جن کی موجودگی کسی متن کو غیر متن یا فن پارہ بناتی ہے تو دم بھر کے لیے ہماری زبان گنگ ہو جاتی ہے اور پتا نہیں چلتا کہ کن عناصر کی نشاندہی کی جائے اور کن کی نہ کی جائے۔ کن کو ضروری یا لازمی قرار دیا جائے اور کن کو اختیاری، آپشنل یا کم اہم۔ آیئے ان سوالات کے بارے میں ایک بار پھر غور کیا جائے اور کوئی ایسے معروضی پیمانے وضع کرنے کی کوشش کی جائے جن کی مدد سے اِن سوالات کو حل کرنے کے کوئی نئے زاویے سامنے آسکیں۔

یہ دیکھ کر بھی بڑی حیرت ہوتی ہے کہ ہمارے اکثر اہل فلاسفہ اور نقادانِ ادب نے جب بھی ان سوالات سے بحث کی ہے یا ان کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کی ہے تو

بجائے اس کہ ان عناصر کی نشاندہی کی جائے جو ایک متن کو فن پارے کی منزل تک پہنچاتے ہیں انھوں نے اکثر آئیں بائیں شائیں کرنے میں ہی عافیت جانی ہے۔ Beating about the bush کے مصداق دوسرے سوالات سے تو وہ بحث کرتے رہے ہیں لیکن اس بنیادی سوال سے انھوں نے کبھی بحث نہیں کی ہے بل کہ اس سے بچ نکلنے میں ہی وہ اکثر اپنی مہارت کا ثبوت دیتے رہے ہیں۔

میرا خیال ہے کہ ہمیں سب سے پہلے یہ طے کر لینا چاہیے کہ ''متن'' یعنی ٹیکسٹ کسے کہتے ہیں؟ اُس کے عناصر ترکیبی کیا ہیں؟ کس کو ''متن'' کے دائرے میں رکھا جا سکتا ہے اور کس کو نہیں رکھا جا سکتا؟ یعنی سردست ہماری بحث ''متن'' اور ''غیر متن'' کے نکات کے گرد گھومتے ہوئے چند ایسے معروضی پیمانے وضع کرنے کی کوشش کرے کہ جن کی مدد سے آگے بڑھنے میں آسانی ہو۔ یہ منزل طے ہو جانے کے بعد ہی یہ طے کیا جا سکے گا کہ کن عناصر کی موجودگی سے ''متن'' وہ شکل اختیار کرتا ہے جس کو ہم ''فن پارے'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

تحقیق کے فن کی روشنی میں ''متن'' ہم تحریر کی اس اصل صورت کو قرار دیتے ہیں جو کسی مصنف نے تحریر کی ہو اور اگر کسی مصنف نے اپنی کسی ایک تحریر کو دس بار لکھا ہو اور ہر بار اس میں کوئی نہ کوئی تبدیلی کی ہو تو وہ دسیوں تحریریں بھی ہوں گی تو متن ہی لیکن ایک ہی متن کے تدریجی ارتقاء کے زمرے میں آئیں گی اور ہمارا مرتب اس کی آخری شکل کو جسے مصنف نے تحریر کیا ہو، اساسی متن قرار دیتے ہوئے اس کی ترتیب عمل میں لائے گا۔ یہاں چوں کہ ہماری بحث کا تعلق ترتیب متن سے نہیں اس لیے ہم اپنی بحث کو صرف متن کی تعریف تک ہی محدود رکھیں گے۔

''متن کی صحیح تعریف تو وہی ہے جس کا ذکر اوپر کیا گیا ہے لیکن یہاں اس میں قدرے تخصیص پیدا کرنا ضروری ہے تا کہ بحث غیر ضروری باتوں میں الجھ کر نہ رہ جائے۔ یعنی متن کے معنی یہاں اُس تحریر کے ہوں گے جو اصل ہونے کے ساتھ ہی ساتھ مکمل اور بامعنی بھی ہوں۔ اس زمرے میں وہ تحریریں بھی آ جاتی ہیں جو چاہے علامتی، تجریدی یا مبہم ہوں لیکن اُن سے بامعنی مفاہیم حاصل ہوتے ہوں۔ چناں چہ اس تعریف کی روشنی میں بہ آسانی غیر متن کی تعریف بھی کی جا سکتی ہے۔ یعنی ''غیر متن'' اس تحریر کو قرار دیا جائے گا جو نہ

تو کسی مصنف کی اصل تحریر ہو اور نہ مکمل و بامعنی ۔ چناں چہ کسی تحریر کو متن کے دائرے میں رکھنے کے لیے ضروری ہوگا کہ وہ حسب ذیل شرائط پوری کرے۔

(۱) وہ کسی مصنف کا تحریر کردہ اصل متن ہو۔

(۲) مکمل ہو۔

(۳) بامعنی ہو۔

اوپر پیش کی گئی شرائط میں پہلی تو یقیناً معروضی شرط ہے لیکن بقیہ دو شرائط معروضی نہیں ہیں۔ مثلاً کوئی ''متن'' جسے ایک فرد مکمل تصور کرتا ہے دوسرا نا مکمل قرار دے سکتا ہے اور اس کے ثبوت کے طور پر ٹھوس دلائل بھی پیش کر سکتا ہے۔ اسی طرح جس کو ایک بامعنی قرار دیتا ہے دوسرے کے لیے بے معنی ہو سکتا ہے چناں چہ اس صورت حال میں کوئی یہ سوال پوچھ سکتا ہے کہ کیا کوئی ایسے معروضی پیمانے وضع نہیں کیے جا سکتے جن کی مدد سے اس صورت حال سے کامیابی سے نمٹا جا سکے؟

سوال تو یقیناً صحیح ہے۔ یہ دونوں شرائط موضوعی ہیں لیکن اتنی موضوعی بھی نیں کہ ان کی معروضی توضیح ممکن نہ ہو سکے۔ اس مشکل کو حل کرنے سے پیشتر یہ واضح کر دینا بھی ضروری ہے کہ ہر متن کو اس صنف کے تقاضوں کی روشنی میں دیکھنا چاہیے جس کے زمرے میں وہ آتا ہے۔ اس حقیقت کے باوجود کہ ہم نے متن اور غیر متن سے متعلق ایک جنرل سی تعریف پیش کی ہے، بنیادی طور پر ہمارا تعلق صرف ادبی متون سے ہے۔ اس لیے بقیہ دو شرائط کو اس صنف کے تقاضوں کی روشنی میں دیکھتے ہوئے یہ طے کرنا ہوگا کہ وہ مکمل اور بامعنی ہے یا نیں جس سے اس متن کا تعلق ہے۔ مثلاً اگر زیر بحث متن کوئی غزل ہے تو کیا وہ غزل کے ہیئتی و موضوعاتی ضابطوں پر پورا اُترتا ہے اور بامعنی بھی ہے یا نہیں؟ اگر ناول ہے تو کیا پلاٹ، کردار نگاری اور زبان و بیان کے وہ تقاضے پورے کیے گئے ہیں، جو ناول کی ضرورت ہیں، پلاٹ کا ارتقا موضوعاتی اور ہیئتی ارتقاء کے تقاضے پورے کرتا ہے؟ کہانی مکمل ہے؟ کردار انسانی زندگی کی ترجمانی کرتے ہیں؟ اسی طرح زبان بھی اس شاخ کی ضرورتوں کے تحت برتی گئی ہے یا نہیں؟

اگر وہ افسانہ ہے تو کیا وہ زندگی کے کسی ایک گوشے یا واقعے یا تجربے کی مکمل تصویر پیش کرتا ہے؟ پلاٹ گتھا ہوا اور تنے ہوئے رسّے کی طرح ہے؟ کرداروں کے وہ پہلو پیش

کیے گئے ہیں جن سے ان کی شخصیات کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے؟ زبان تخلیقی ہے کہ نہیں؟ وغیرہ وغیرہ۔

مختصر یہ کہ متن جس صنف کے زمرے میں آتا ہے اسی کے ضمنی تقاضوں کی روشنی میں اس کے مکمل اور بامعنی ہونے کے بارے میں فیصلہ کرنا ہوگا۔ لیکن یہ سب کچھ واضح کرنے کے بعد بھی اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تجزیہ چاہے کتنا ہی معروضی کیوں نہ ہو اس میں بہت کچھ تجزیہ نگار کی صوابدید پر منحصر ہوتا ہے۔ اُس کی نظر، مطالعہ، مشاہدہ اور تجربہ نتائج اخذ کرنے میں بڑا اہم رول ادا کرتا ہے۔ اس لیے اُس کی موجودگی سے قطعی طور پر انحراف نہیں کیا جا سکتا۔

اس ابتدائی بحث کے بعد آیئے اب ہم اس بنیادی سوال کی طرف لوٹتے ہیں جس کا جواب تلاش کرنا دراصل ہمارا بنیادی مقصد ہے۔ یعنی وہ کون سے عناصر ہیں جو کسی ''متن'' کو اس منزل تک پہنچاتے ہیں جسے ہم فن پارہ قرار دیتے ہیں۔ اب یہاں ایک بار پھر اس بات کو ذہن نشین کیجیے کہ ''متن'' کی تعریف کرتے ہوئے ہم نے کہا تھا کہ متن وہ تحریر ہے جو مصنف کی اصل تحریر ہونے کے ساتھ ساتھ مکمل و بامعنیٰ بھی ہو۔ یہی اصل، مکمل و بامعنی تحریر جسے ہم نے ''متن'' قرار دیا ہے جب موضوعاتی و ہیئتی سطح پر ایسا روپ اختیار کرتی ہے کہ اس میں معنیاتی تہہ داری و بوقلمونی کے ساتھ ساتھ ایسی اثر پذیری بھی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ قاری کو مسرت کے ساتھ ساتھ بصیرت بھی عطا کرے تو ہم اُسے فن پارے یا ادب کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ گویا کسی متن میں جب مندرجہ ذیل خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں تو وہ اپنی سطح سے بلند ہو کر فن پارے کی منزل کو جا پہنچتا ہے:

(۱) معنیاتی تہہ داری یا بوقلمونی۔

(۲) اثر پذیری

(۳) مسرت یا جمالیاتی طرفگی

(۴) بصیرت

متن میں معنیاتی تہہ داری اُس وقت تک پیدا نہیں ہوتی جب تک خیال کی ترسیل کے لیے مناسب پیرہن اختیار نہیں کیا جاتا۔ یعنی خیال کو ایسا لسانی پیرہن عطا کیا جائے کہ ایک خیال ملتے جلتے دوسرے کئی خیالات کو جنم دینے کا کام کرے۔ اور اس طرح ایک خیال

جسے مرکزی خیال بھی کہا جا سکتا ہے کے گرد خیالات کا جھرمٹ یا ہالہ سا پیدا ہو جائے۔ یہ جھرمٹ یا ہالہ نہ صرف مرکزی خیال کی جمالیاتی تفہیم میں اضافہ کرے بل کہ فکری بلندی یا ارتفاع کا بھی باعث ہو۔ اس مقصد کے لیے بنیادی ضرورت ڈکشن کا ارتفاع ہے۔ خیال کو پیش کرنے کے لیے ایسے الفاظ کا استعمال کیا جائے جو اس کی ترسیل کا حق ادا کر دیں۔ مثلاً ایک ہی حقیقت کو پیش کرنے کے لیے ہمارے پاس کئی الفاظ ہیں، مرگ، انتقال، موت اور وصال۔ لیکن جب ہم مرگ، انتقال اور موت کی جگہ ''وصال'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے جہاں موت کا مفہوم بھی پوری طرح ادا ہوتا ہے وہاں کئی دوسرے مفاہیم بھی ادا ہو جاتے ہیں جو ''موت'' کو معنیاتی تہہ داری کے ساتھ ساتھ جمالیاتی ارتفاع سے بھی ہمکنار کر دیتے ہیں۔ مثلاً خدا سے وصال، فردوس مکیں، حیاتِ جاودانی، عرش آشیانی وغیرہ وغیرہ۔ یہ سارے معانی جہاں ایک طرف معنیاتی تہہ داری کا حق ادا کرتے ہیں وہاں جمالیاتی تسکین، مسرت اور زندگی و موت سے متعلق کئی حقائق سے آشنا کر کے بصیرت سے بھی ہمکنار کرتے ہیں۔

الفاظ کا انتخاب بذات خود ایک بڑا فن ہے جس تک اُس وقت تک رسائی حاصل نہیں ہو سکتی جب تک فن کار اُن کا نباض ہونے کے ساتھ ساتھ اُن کی حسی اثر پذیری کے جوہر سے بھی آشنا نہ ہو۔ الفاظ کسی ساز کے اُن تاروں کی طرح ہوتے ہیں جن سے مضراب کے چھو جانے سے طرح طرح کے نغمے پھوٹتے ہیں۔ ہمارے نفس و شعور کا مضراب ان تاروں سے مس ہو کر حسن و جمال کے نغمے چھیڑتا ہے۔ جب تک موسیقار کی طرح فن کار بھی یہ نہیں جانتا کہ کس لفظ کے تار سے کون سی لے پھوٹے گی اس وقت تک نہ تو مسرت حاصل ہو سکتی ہے نہ بصیرت۔

اگر ذرا اور غور کریں تو ہم پائیں گے کہ احساس جمال جسے یہاں مسرت کا نام دیا گیا ہے، کا بصیرت سے اتنا گہرا رشتہ ہے کہ ایک ارتقائی منزل پر پہنچ کر یہ دونوں ایک ہو جاتے ہیں جس طرح سرور کی آخری منزل عرفان ہے اسی طرح مسرت کی انتہا وجدان کے ان دروازوں کو وا کرتی ہے جو ہمیں حقائق تک رسائی حاصل کرنے کے قابل بناتے ہیں۔ یعنی بصیرت کی وادی تک لے جاتے ہیں۔ لیکن یاد رکھیے سرور کی اس منزل تک صرف وہی لوگ پہنچتے ہیں جو لفظ کے عرفان کے کڑے کوس طے کر چکے ہوتے ہیں۔ لفظ عرفان

ذات وکائنات کا بہت بڑا وسیلہ ہے۔ جو لوگ لفظ کی حرمت اور قدرت کو پہچان کر اس کی گہرائی و گیرائی تک ان تھک محنت وریاضت سے رسائی حاصل کر لیتے ہیں وہی متن کو ''فن پارے'' کی منزل تک پہنچانے میں کامیاب ہوتے ہیں۔

متن کو فن پارے کی حدود میں داخل کرنے کے لیے شعور کی حدود کو پھلانگنا اور لاشعور کے گہرے کنوؤں میں جھانکنا ضروری ہے۔ لفظ کا عرفان فن کار کو انھیں حدود سے باہر نکلنے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔ لفظ ہی فن کار کو اس مجذوبانہ کیفیت سے ہم کنار کرتا ہے جو علم وآگہی اور عرفانِ ذات وکائنات کی پہلی سیڑھی ہے۔

جو لوگ مسرت وبصیرت کو ایک دوسرے کی ضد قرار دیتے ہیں وہ صحیح نہیں ہیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم وملزوم ہیں۔ بصیرت مسرت کا اور مسرت بصیرت کا سرچشمہ ہے۔ دونوں علم وآگہی کا منبع ہیں۔ عرفانِ ذات وکائنات کا وسیلہ ہیں۔

ہم نے اپنی اس بحث کا آغاز متن کی جس قسم سے کیا تھا اُس کا تعلق تحریری صورت سے تھا۔ یعنی اس متن سے جو تحریری شکل میں ہمارے سامنے ہے۔ اُسی متن کے فن پارے کی منزل تک پہنچنے کی کہانی کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ لیکن فن پارے تو دوسری صورتوں میں بھی سامنے آتے ہیں۔ مثلاً تصویر، بت، لے، نغمہ اور رقص کی مدراؤں کی شکل میں۔ چناں چہ یہ سوال پوچھا جاسکتا ہے کہ کیا وہاں بھی متن اُسی طرح فن پارے کی منزل تک پہنچتا ہے یا کیا وہی خصوصیات وہاں بھی اُسے فن پارے کو منزل تک پہنچاتی ہیں جن کا ذکر تحریری متن کے سلسلے میں ہوا ہے اور سب سے اہم سوال یہ کہ ان فنون لطیفہ میں متن کی پہچان کیا ہوگی۔ مثلاً ایک فن پارہ جو تصویر کی شکل میں سامنے آیا ہے سنگتراش کے ہاتھوں کسی بت کے قالب میں ڈھلا ہے یا رقص کی کسی مدرا یا موسیقی کی کسی دھن کی شکل میں ہمارے سامنے آیا ہے، اُس کی کس شکل کو متن قرار دیا جائے گا۔ ایک مکمل وبامعنی تحریر کو مسرت وبصیرت کے عناصر سے مملو کر کے فن کار فن پارے کی شکل تو دے سکتا ہے۔ لیکن یہاں وہ کون سی صورت ہوگی جس کو ہم متن قرار دیں گے؟

یہاں یہ بات ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ ہر فن کار چاہے وہ مصور ہو یا سنگتراش یا رقاص وموسیقار وہ اپنے فن پارے کی تشکیل کے لیے جب کام شروع کرتا ہے تو ایک دھندلا سا خاکہ تیار کر کے ضرور اپنے سامنے رکھتا ہے بالکل اُسی طرح جس طرح ایک

محقق خاکہ بنا کر کام شروع کرتا ہے۔ موسیقار آوازوں کے زیر و بم کی شکل میں کچھ نشانات کاغذ پر اتارتا ہے، مصور کچھ لکیریں کینوس پر کھینچتا ہے، رقاص، رقص کرتے ہوئے کچھ مدراؤں کی تنظیم کے تجربات کرتا ہے تاکہ ایک مکمل، بامعنی اور نئی تنظیم سے فن پارہ تخلیق کر سکے۔ مثلاً کتھک کو آج ہم جس ارتقائی شکل میں پاتے ہیں یا کشمیر کا مشہور رقص رُف آج جس صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے ظاہر ہے ابتدا میں اُس کی وہ صورت نہ رہی ہوگی۔ فن کاروں نے نہ جانے کتنی نسلوں کے تجربات کے بعد رقص کی مدراؤں کے جوڑ توڑ سے وہ جمالیاتی آہنگ حاصل کیا ہوگا جو آج ان دونوں کی شکل میں ہمارے سامنے ہے۔ آج بھی تجربات کا سلسلہ جاری ہے تاکہ اُن مداراؤں کو اور بھی بہتر کیا جا سکے۔ کیوں کہ کوئی بھی فن پارہ چاہے وہ ہم کو فن کی معراج ہی کیوں نہ نظر آتا ہو مکمل نہیں ہوتا۔ فن کار تو محض فن کی تکمیل کے لیے کوشاں رہتا ہے یہ جانتے ہوئے بھی کہ اُس منزل تک پہنچنا ممکن نہیں۔ پھر بھی وہ جدوجہد جاری رکھتا ہے۔ اسی سے فن اور فن پارہ ارتقاع کی بالائی منزلوں سے گزرتا چلا جاتا ہے۔

بہر حال یہاں بات ہو رہی تھی متن کی، کہ اُن فنون کی، جن کا ذکر اوپر ہوا، کن صورتوں کو متن قرار دیا جائے جو معروضی بھی ہو اور قابل فہم بھی۔ چناں چہ کسی رقص، لے، تصویر یا بت کے اُس ابتدائی خاکے کو متن کہنا چاہیے جس کو مصور، موسیقار، سنگتراش یا رقاص اپنے سامنے رکھ کر کسی تصویر، دھن، بت یا رقص کو تخلیق کرنے کا سفر شروع کرتا ہے اور جب اس ابتدائی خاکے میں وہ اپنی فنی ریاضت سے ایسی کیفیات پیدا کر دیتا ہے جو مسرت وبصیرت کے ہفت خوان سر کرلیں تو انھیں فن پارے کے عنوان سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔

آیئے اب ذرا ایک اور سوال کی طرف توجہ دیں جو اگر چہ اس مقالے کی ابتدا ہی سے میری توجہ اپنی طرف مبذول کرانے کی کوشش میں تھا لیکن اس ڈر سے کہ کہیں یہ بحث ابتداء ہی میں پیچیدہ مسائل میں الجھ کے نہ رہ جائے میں اُسے مسلسل ٹالتا رہا۔ اب مزید نظر انداز کرنے کی نہ تو ضرورت ہے نہ گنجائش اس لیے آیئے اب یہاں اُسی سے نمٹنے کی کوشش کرتے ہیں۔

تھوڑا سا غور کیجیے تو ہمیں ''متن'' کی دو صورتیں نظر آئیں گی۔ متن کی ایک صورت تو وہ ہوگی جسے ہم متن کی اس صورت کی اصل قرار دیتے ہیں جو تحریر کی شکل میں ہمارے

سامنے ہے۔یعنی یہ اصل شبیہ فن کار کے نفس میں ہے۔اسی سے فن کار اپنا ابتدائی خاکہ تیار کرتا ہے اور پھر ریاضت کی مدد سے جب اسے اس باطنی حقیقت اور اصل صورت کے اور پہلو بھی نظر آتے چلے جاتے ہیں تو وہ اس ابتدائی خاکے جس کو سامنے رکھ کر اُس نے اپنا سفر شروع کیا ہے، میں رنگ بھرتے ہوئے اُسے اس اصل جیسا بنانے کی کوشش کرتا ہے۔جس کی ایک جھلک نے اُس کے ابتدائی خاکے کو جنم دیا ہوتا ہے۔اس کوشش سے اس کا ابتدائی متن اُن خصوصیات سے مملو ہو جاتا ہے جو اسے فن پارے کی معراج تک پہنچاتی ہیں۔

یعنی اب ہمارے سامنے متن کی دو صورتیں ہوئیں۔ایک وہ جو باطنی اور اصل شبیہ ہے۔یہاں اصل کے معنی وہ نہیں ہیں جو شروع میں متن کی تعریف کرتے ہوئے متعین کیے گئے ہیں بل کہ بنیادی کے ہیں۔جو کسی دوسری شئے کی نقل یا عکس نہیں۔اس اصل کی جھلک صرف فن کار نے دیکھی ہوتی ہے اور دوسری وہ۔جس کو فن کار نے باطنی متن کی جھلک دیکھ کر کاغذ پر اتارا ہے۔یہ بھی اس اعتبار سے اصل ہے کہ اسے فن کار نے اپنے ٹھوس فن پارے کی صورت میں منتقل کیا ہے۔اس صورت حال میں سوال پیدا ہوتا ہے کہ اب ہم ان دو میں سے کس کو متن قرار دیں؟اس باطنی متن کو کہ جو فن کار کے نفس میں ہے یا اُس خارجی متن کو جسے فن کار نے اصل کی جھلک دیکھ کر ٹھوس شکل میں کاغذ پر اتارا ہے اور پھر اس پر طرہ یہ کہ ہم نے متن کے لیے جو شرائط عائد کی ہیں اُن میں ایک شرط یہ بھی ہے کہ وہ بامعنی ہونے کے ساتھ ساتھ مکمل بھی ہو۔اور یہ بات تو ہم اوپر کہہ ہی چکے ہیں کہ خارجی متن نہ تو مکمل ہوتا ہے اور نہ اُس کے مکمل ہونے کے امکانات ہی ہیں۔ہاں اس کی صورت ضرور بہتر سے بہتر ہوتی چلی جاتی ہے۔لیکن کبھی بھی اصل ایسی نہیں ہو سکتی۔

فن کار ریاضت و محنت کے بل بوتے پر نفس میں موجود اصل صورت تک بار بار رسائی حاصل کرتا ہے۔اس کے وجدان کا دروازہ جتنی بار بھی کھلتا ہے اتنی ہی بار اس اصل شے کی شبیہ کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو اس کے سامنے آتا ہے۔اور وہ ساری جھلکیاں ایک ایک کر کے اس کے شعور کا حصہ بنتی چلی جاتی ہیں۔اس کا شعور،نفس یا وجدان کے تہہ خانے سے حاصل ہونے والی اُن مختلف تصویروں کی دھیرے دھیرے دروبست کر کے انھیں ایک مجموعی صورت دینے کی کوشش کرتا ہے۔یہ وہ منزل ہے جس کو انگریزی میں Incubation یعنی انڈے سینکنے کی منزل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔یہاں سہولت کے لیے

اُسے دروبست کا نام دیا گیا ہے۔ جس طرح ایک فن کار نفس سے حاصل ہونے والے مختلف ٹکڑوں کو جوڑ کر اِک شبیہہ تیار کرتا ہے اسی طرح فن کار متعلقہ اصل کی مختلف تصویروں کو ایک دوسرے پر مسلط کر کے بالآخر ایک مجموعی ہیولا اُبھارنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ اسی ہیولے کو پھر وہ کاغذ یا کینوس پر اتار کر یا کسی دوسری صورت میں منتقل کر کے اس میں طرح طرح کے رنگ بھرتا ہے اور پھر اسے مسرت و بصیرت کی منزلوں سے ہم کنار کر کے فن پارے کے درجے تک پہنچاتا ہے۔ مسرت و بصیرت کی جن خصوصیات کا شروع سے ذکر کیا جا رہا ہے وہ کسی متن میں اُسی وقت پیدا ہوتی ہیں جب وہ شعور، نفس یا وجدان سے حاصل کردہ تصویروں کو ایک مجموعی ہیولے میں مبدل کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

اب یہاں اس سوال کا جواب دینا مشکل نہیں ہے کہ کس کو متن قرار دیا جائے۔ باطنی اور خارجی دونوں شکلیں ہیں تو متن ہی کی یا ایک متن کی دو شکلیں لیکن فن کار دراصل اپنے خارجی متن کو ہی خوب سے خوب تر بنانے کے لیے باطنی متن سے استفادہ کر کے اسے فن پارے کی منزل تک پہنچاتا ہے۔ یعنی دونوں ایک دوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ کم سے کم باطنی متن تک رسائی حاصل کیے بغیر کوئی متن فن پارے کی منزل تک نہیں پہنچ سکتا۔

اشتراکی جمالیات

مارکس کے نظریات نے دُنیا کو فکری انقلاب سے تو دوچار کیا ہی انھوں نے ہمارے احساس کے بوسیدہ پیمانوں کو بھی نئے رنگ و آہنگ سے آشنا کر کے حسن کے آبگینوں میں ارتعاش پیدا کر دیا۔ اُس کے معیار بدل ڈالے اور یوں ایسی روایتوں کی طرح ڈالی جنھوں نے زندگی اور ادب میں دُور رس نتائج کے لیے راہ ہموار کی۔ دُنیا کے دوسرے ممالک کی طرح ہندوستان بھی ان تبدیلیوں سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہا کیوں کہ یہاں کے سیاسی، سماجی و اقتصادی حالات اُن کی آبیاری کے لیے سب سے زیادہ سود مند تھے۔ اپریل ۱۹۳۶ء میں جب ترقی پسند تحریک کا منشور جاری کیا گیا تو اس میں اس صورت حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا گیا۔ ''اس وقت ہندوستانی سماج میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں اور جاں بہ لب رجعت پرستی، جس کی موت یقینی اور لازمی ہے، اپنی زندگی کی مدت بڑھانے کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہی ہے۔ ادب جدید قسم کی ہیئت پرستی اور گمراہ کن منفی رجحانات کا شکار ہو گیا ہے۔ ہندوستانی ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رُونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں۔ ہماری انجمن کا مقصد ادب اور آرٹ کو ان رجعت پسند طبقوں کے چنگل سے نجات دلانا ہے جو اپنے ساتھ ادب اور فن کو بھی انحطاط

کے گڑھوں میں دھکیل دینا چاہتے ہیں ہم ادب کو عوام کے قریب لانا چاہتے ہیں کہ ہندوستان کا نیا ادب ہماری زندگی کے بنیادی مسائل کو اپنا موضوع بنائے، یہ بھوک، افلاس، سماجی پستی، اور غلامی کے مسائل ہیں۔''

(ڈاکٹر سلیم اختر، اُردو ادب کی مختصر تاریخ 1994ء، ص:221)

ترقی پسند نظریات کے فروغ سے پہلے ادب کو چوں کہ بورژوا طبقے کی میراث سمجھا جاتا تھا اس لیے وہ انھیں کی زندگی کے گرد ہی گھومتا بل کہ انھیں کے تفریحی مقاصد بھی پورے کرتا۔ داستانوں، ناولوں، مثنویوں اور فکشن کی دوسری قسموں میں یہی مخمل و دیبا میں لپٹے ہوئے لوگ چلتے پھرتے نظر آتے، پروقار زندگی گزارتے دکھائی دیتے۔ نچلے طبقے کے کردار یا تو دکھائی ہی نہ دیتے یا پھر ایسی زندگی گزارتے دکھائے جاتے جنھیں دیکھ کر گھن آنے لگتی۔ صدیوں کی تربیت نے چوں کہ قارئین کے احساس جمال کو بھی بورژوا چونچلوں کی چاٹ لگا دی تھی اس لیے وہ خود ناآسودہ زندگی گزارتے ہوئے بھی بورژوا خوابوں ہی میں تسکین کے سامان پاتے۔ ساری ساری عمر غلاظت، غربت اور ذلت کی خاک میں لوٹ پوٹ ہوتے لیکن خواب محلوں کے دیکھتے، کسی شہزادی کے عشق میں مبتلا ہونے کی تمنا کرتے، پریوں اور دیوزادوں کی مدد سے حیرت ناک کارنامے انجام دیتے۔ روزمرہ زندگی کے عام ہنگاموں سے انھیں کچھ لینا دینا نہیں تھا۔ کیوں کہ اُن سے ان کے احساسِ جمال کی تسکین نہ ہوتی۔ تحیر ہی ہر عمل کے اعلا ہونے کی کسوٹی تھا Larger than life ہونا اس کے ارفع ہونے کی پہلی سیڑھی تھا۔

ترقی پسند نظریات نے جہاں ہمیں ہر وقت خلاؤں میں پرواز کرتے رہنے کی بجائے ٹھوس و سنگلاخ زمین پر چلنا، سکھایا وہاں اُس نے ہمیں حسن کے بورژوا تصور کو بھی خیر باد کہہ کر زندگی کی ٹھوس لذتوں سے ہم کنار کیا اور یہ شعور پیدا کیا کہ حسن نہ تو مخمل و دیبا میں ہے نہ گوری چٹی جلد اور خوشبوؤں میں نہائے ہوئے بدنوں میں بل کہ وہ تو محنت میں ہے۔ اُن ہاتھوں میں سے جو اناج اُگاتے، سڑکیں بناتے اور کپڑا بنتے اور محل، منارے کھڑے کرتے ہیں۔ گو انھیں خود کسی جھونپڑی کی چھت بھی نصیب نہیں ہوتی جسم ڈھانپنے کو چیتھڑا تک میسر نہیں آتا، جو خود استحصال کی چکی میں پسنے کے باوجود دوسروں کے لیے زمین کو جنت بناتے ہیں، فرسودہ روایتوں سے انحراف کر کے آزاد معاشرے کا خواب دیکھتے

ہیں، ادب میں انھیں کو جگہ ملنی چاہیے۔ انھیں کے مسائل کو ابھرا جانا چاہیے کیوں کہ ادب رئیسوں نوابوں اور بادشاہوں کے درباروں کا دربان نہیں عوام کی ملکیت ہے۔ اُسے انھیں کا ترجمان ہونا چاہیے۔

اب تک حسن کو محض ایک کیفیت محض احساس کی ایک رو تصور کیا جاتا تھا اب اُسے کیفیت کے ساتھ ساتھ افادے اور انقلاب سے بھی وابستہ کر دیا گیا۔ پہلے وہ صرف محلوں کی جاگیر تھا اب وہ ان سے آزاد ہو کر کھیتوں کھلیانوں میں خود رو پودوں کی طرح کھلی فضا میں سانس لینے لگا محلوں میں اُسے زندہ رہنے کے لیے غازے، مسّی، اطلس و کم خاب کے سہارے کی ضرورت تھی کھیتوں، کھلیانوں، سڑکوں، چوراہوں، ملوں کارخانوں میں کام کرتے ہوئے اُسے کسی سہارے کی ضرورت نہ رہی۔ اب اس کے بدن سے پھوٹنے والا محنت کا پسینہ ہی عطر ٹھہرا، جھلستی دھوپ اور ٹھٹھرا دینے والی چاندنی کی ردا ہی اس کے لیے اطلس و کم خواب بنی، چہرے پر پڑا ہوا گرد و غبار غازے کی طرح دمکنے لگا۔

اس غازے کے ابتدائی چھینٹے ہمیں منشی پریم چند کے ناولوں اور افسانوں میں دکھائی دیتے ہیں۔ خصوصاً گودان، کا ہوری اپنی تمام تر کمزوریوں، مجبوریوں اور محرومیوں کے باوجود ہمارے دل میں گھر کر لیتا ہے۔ وہ جس طرح سے حالات کی سنگینی کے خلاف صف آرا ہوتا ہے، استحصال کے ہر حربے کا اپنی شرافت، ہمت اور محنت سے سامنا کرتا ہے، وہ اس کی شخصیت اس قدر جاذب نظر بنا دیتے ہیں کہ قاری ایک لمحے کے لیے بھی اس سے اپنی نظریں ہٹانے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ اس جاذبیت کی وجہ سے وہ انٹی ہیرو ہوتے ہوئے بھی ہمیں ناقابل فراموش ہیرو لگتا ہے۔ ایک ایسا ہیرو جس کی یاد اس قاری کو عمر بھر ستاتی ہے جس نے اسے کبھی ایک بار پڑھا ہے اُس سے متعارف ہوا ہے۔

منشی پریم چند کے ہاں اس نئے احساسِ جمال کی جھلکیاں اگر چہ گودان سے پہلے کے کچھ ناولوں میں بھی ملتی ہیں جن میں گوشۂ عافیت، چوگان ہستی (1934ء) اور میدان عمل (1931ء) خصوصاً قابل ذکر ہیں پر گودان اس اعتبار سے لامثال ہے۔ وہ ہمیں گوشۂ عافیت کے بلراج، چوگانِ ہستی کے سورداس اور میدانِ عمل کے امر کانت سے کہیں زیادہ متاثر کرتا ہے۔ بقول خالد اشرف ...... "وہ عام گوشت پوست کے انسانوں کی طرح مجموعۂ خیر و شر ہے۔ ہندوستانی مزاج کی روایت پرستی، صبر اور قسمت پرستی کا پیکر ہے۔ وہ انگریزوں

کی استحصال پسند زرعی پالیسی کا شکار ایک ادنا کسان ہے۔ اُس کی عظمت اُس کی بے مثال سادگی، ظلم سہنے کی لامحدود صلاحیت اور حالات سے منہ نہ موڑنے کی قوت کی بنا پر ہے جو ہر طرح کے نامساعد حالات میں اپنے اور اپنے لواحقین کے جسم و جان کا رشتہ قائم رکھنے پر بضد ہے۔ ہوری نہ کوئی سیاست داں ہے نہ کوئی ٹریڈ یونین سے بندھا مزدور، وہ نہ اپنے حق کو جانتا ہے نہ قانونی اونچ نیچ کو، وہ تو صرف اپنے فرائض ادا کرتے ہوئے طبقاتی سماج میں زندہ رہنا چاہتا ہے۔ اس کی خواہشیں معمولی اور ضرورتیں قلیل ہیں۔ وہ ایک گائے خرید کر سورگ میں جگہ بنانے کا خواب دیکھتا ہے اور یہ خواب بالآخر اُس کی جان لے کر پورا ہوتا ہے۔ ہوری کی موت اُس کی ذاتی موت نہیں بل کہ سارے استحصال زدہ کسان طبقے کا المیہ ہے۔'' (برصغیر میں اُردو ناول، ص:۸)

قاضی عبدالغفار کی لیلیٰ میں بھی ہمیں حسن کی وہی رو بہتی ہوئی نظر آتی ہے جو زندگی کی نئی راہوں کے در وا کرتی ہے اور گلے سڑے بوسیدہ سماج کو آئینہ دکھاتی ہے۔ وہ ایک صدائے احتجاج بن کر پورے سماج کو جھنجوڑتی ہے۔ یہی بغاوت وہ حسن ہے جو تیر کی طرح قارئین کی روح میں اترتا چلا جاتا ہے، اس کے لہجے کی تلخی، زہرناکی ہمیں جس سماجی ادراک سے ہمکنار کرتی ہے وہی دراصل وہ مقناطیسی قوت ہے جو ہمیں اُس سے قریب کرتی اور افہام و تفہیم کے نئے راستے کھولتی ہے۔ محنت، بغاوت، حقیقت سے آنکھ ملانے کا حوصلہ ہی دراصل اس نئی جمالیات کی پہچان ہے اور یہ سب کچھ لیلیٰ کے کردار میں بدرجہ اُتم موجود ہے۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ ''لیلیٰ کے کردار میں دورِ جدید کی تعلیم یافتہ عورت کو پیش کیا گیا ہے جو کسی بھی مروجہ ضابطے کو بغیر دلیل و ثبوت کے تسلیم نہیں کرتی اور اپنی ذات کی پیچیدگیوں اور اپنی مخفی قوتوں سے بھی بے بہرہ نہیں ہے۔ وہ ذات اور کائنات کے اسرار و عوامل کا تجزیہ نہایت عقلی اور غیر جذباتی ڈھنگ سے کرتی ہے اور کسی لادی ہوئی قدر کو بغیر سوچے سمجھے اپنانے کے لیے تیار نہیں۔'' (برصغیر میں اُردو ناول، ص:22)

یہاں اس کا ذکر کر دینا بھی بے جا نہیں ہے کہ حسن کے اس نئے تصور نے ہمیں زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کو قبولنے کا فن بھی سکھایا اور ان سے فرار حاصل کر کے تسکین کے عارضی وسیلے برتنے کی جان لیوا بیماری سے بچانے کی کوشش بھی کی۔ ترقی پسند ناول نگاروں کے ہاں ہمیں حسن کی یہ ادائیں بھی قاری کو مبہوت و مسرور کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ اس کرشمہ

سازی کی ایک عمدہ مثال ''گریز'' کا نعیم ہے جو اپنی تمام تر کمزوریوں کے باوجود اپنے دور کے اُن نوجوانوں کی بے راہ رویوں کو پیش کرتا ہے۔ جو تعلیم حاصل کرنے کے لیے یورپ جاتے ہیں اور وہاں کی کھلی لیکن اخلاقاً پامال اور مسموم فضا انھیں اپنے سیلاب میں بہالے جاتی ہے۔ اس کی یہ بے راہ رویاں نئی نسل کے لیے تازیانے کا کام کرتی ہیں۔ ان کا بیان قاری کو تلذذ فراہم کرنے کے لیے نہیں اُن سے سبق سیکھنے اور اپنے لیے صحیح راستا تلاش کرنے میں مدد دینے کے لیے ہے۔ نعیم اپنے دور کی پیداوار اور اس کا اعلامیہ ہے، وہ اپنے کردار و عمل سے ہمیں اپنے دور کی تصویر سے آشنا کرتا ہے۔ اُس کی یہی کامیابی اُس کی شخصیت کو جاذب نظر بناتی ہے۔

یہی عزم، حوصلہ اور حالات کی نامساعدت کے خلاف صف آرا ہو جانے کا جذبہ کرشن چندر کے ناول ''شکست'' کی ہیروئن ''چندرا'' میں بھی ہے۔ وہ جب تک ہوش وحواس میں رہتی ہے سماج کی استحصالی قوتوں کے خلاف لڑتی رہتی ہے۔ اُس کی اسی جدوجہد میں وہ جاذبیت ہے جو اُس کے کردار کو آفاقیت عطا کرتی ہے اور اسے ناقابل فراموش حقیقت بناتی ہے۔

عصمت کی ''شمن'' کا کردار واقعی کسی ''ٹیڑھی لکیر'' سے کم نہیں ہے۔ قاری کبھی اس سے شدید محبت کرنے لگتا ہے اور کبھی شدید نفرت، لیکن اُسے نظر انداز کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتا، یہی اُس کا حسن ہے جو ہمیں اُس سے باندھے رکھتا ہے۔ اُس کے کردار کی بے لاگ صداقت شاید اس لیے بھی ہمیں اچھی لگتی ہے کہ وہ ہمیں اپنے مصنوعی خول سے باہر آنے کا حوصلہ عطا کرتی ہے۔ اس کا کردار اپنے دور کی غلاظتوں کو آئینہ دکھاتا ہے اور اس طرح اُس کی اپنی شخصیت میں وہ حسن پیدا ہوتا ہے جو دیکھنے والوں کی نظروں کو خیرہ کیے دیتا ہے۔

مندرجہ بالا ناولوں کے ذکر سے مراد ہرگز یہ نہیں کہ ان کے علاوہ دوسرے ناولوں میں حسن کے اس تصور کے اثرات نہیں ملتے جس کا ذکر یہاں ہوا ہے۔ اُن کا ذکر یہاں صرف اپنی بات کو واضح کرنے کے لیے کیا گیا ہے نہ کہ پورے ناولوں کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

اس کا ذکر بھی بے جا نہیں ہے کہ جس اشتراکی جمالیات کی یہاں بات ہوئی ہے اس کی خوبصورت جھلکیاں اُن افسانوں میں بھی موجود ہیں جو ترقی پسند افسانہ نگاروں نے تخلیق کیے۔ خاص طور سے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، منٹو، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، احمد

ندیم قاسمی، غلام عباس، حیات اللہ انصاری اور بلونت سنگھ کے افسانوں کا مطالعہ اس سلسلے میں دلچسپ ثابت ہوسکتا ہے ان سے پہلے کی نسل جن میں پریم چند کے علاوہ جن کا ذکر اوپر ہوا، علی عباس حسینی، سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں، محمد حسن عسکری، اور اختر حسین رائے پوری شامل ہیں کے ہاں بھی اس کی جھلکیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس حوالے سے کچھ افسانوں کا تفصیلی جائزہ بھی یہاں دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

منشی پریم چند کے افسانوں کا اگر گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو ہمیں ان کے ہاں انسانی جمالیات کی بوقلموں کیفیات کی جھلکیاں قدم قدم پر بکھری ہوئی نظر آئیں گی۔ کہیں یہ نئی بصیرت، نئی بیداری کی شکل میں ہمارے سامنے آتی ہے تو کہیں فرسودہ نظام کے خلاف احتجاج کی صورت میں یہاں شاید یہ کہنے کی بھی ضرورت نہیں ہے کہ بیان چاہے نئی بصیرت کا ہو یا نئی بیداری کا ہر ایک اپنی ایک الگ جمالیات، رکھتا ہے۔ جس کا مظاہرہ کردار اسی طرح کے مدرکات یا محسوسات کے ذریعے کرتے ہیں کہ قاری اُن سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہتے۔ مثال کے طور پر ''پوس کی رات'' میں منشی پریم چند جہاں ایک طرف سماج کے صدیوں سے چلے آرہے ہیں بوسیدہ نظام کو نشانہ بناتے ہیں۔ وہاں دوسری طرف اُس نئی بیداری کی جھلک بھی دکھاتے چلے جاتے ہیں جو سماج میں چاہے دھیمی رفتار سے ہی کیوں نہ ہو، ایک نئی کروٹ کی شکل اختیار کرتی نظر آتی ہے جو اس انقلاب کے پیش خیمہ کے طور پر ہمیں اس بات کا بھی احساس دلاتی ہے کہ اب یہ نظام زیادہ دیر چلنے والا نہیں ہے۔ افسانے کے دو مرکزی کردار ہلکو اور منی اس نئی جمالیات کے نمائندے بن کر افسانے کو وہ حسن عطا کرتے ہیں جو قاری کے دل ودماغ کو متاثر کیے بنا نہیں رہتا۔ ان دونوں کے کچھ مکالمے سنیے، دیکھیے وہ ہمیں کس طرح متاثر کرتے ہیں۔

ہلکو جب اپنی بیوی منی سے پیسا پیسا جوڑ کر کمبل خریدنے کے لیے جمع کیے ہوئے تین روپے دینے کے لیے کہتا ہے تاکہ وہ شہنشاہ سے لیے قرض کا کچھ حصہ چکا سکے۔ اور یہ بھی کہ کمبل کے لیے وہ کوئی اور تدبیر سوچے گا تو دیکھیے وہ اس سے کس طرح پیش آتی ہے:

> ''کر چکے دوسری تدبیر۔ ذرا سنوں کون سی تدبیر کرو گے؟ کون کمبل خیرات میں دے دے گا نہ جانے کتنا روپیہ باقی ہے، جو کسی طرح ادا ہی نہیں ہوتا۔ میں کہتی ہوں تم کھیتی کیوں نہیں چھوڑ دیتے۔ مر مر کر کام کرو،

پیداوار ہو تو اس سے باقی ادا کرو۔ چلو چھٹی ہوئی۔ باقی چکانے کے لیے
ہی تو ہمارا جنم ہوا ہے.......... ایسی کھیتی سے باز آئے۔ میں روپے نہ
دوں گی نہ دوں گی۔''

ایک اَن پڑھ عورت اپنی صورت حال کو جس خوبی سے سمجھ رہی ہے اور جس طرح بیان کر رہی ہے اس سے کون ہے جو متاثر نہ ہوگا۔

اس صورت حال کا ادراک منی کے خاوند ہلکو کو بھی ہے لیکن وہ بوسیدہ سماج کے چنگل میں اس طرح پھنسا ہوا ہے کہ کچھ نہیں کر پا رہا۔ چناں چہ آخر میں جب وہ یہ کہہ کر منی سے روپے حاصل کر لیتا ہے کہ نہ دینے کی صورت میں شہنا گالی گلوچ کرے گا تو اس کے منہ سے نکلنے والا یہ جملہ ''تو کیا گالیاں کھاؤں'' جہاں بے پناہ درد لئے ہوئے ہے وہاں اس احساس حمیت وغیرت کا بھی پتا دیتا ہے جو وقت کے ساتھ ساتھ پچھڑے ہوئے طبقوں میں بھی پیدا ہو گیا ہے۔ انسانی وقار اور انسانی حقوق کے احساس سے لدا ہوا یہ جملہ قاری کی روح میں اُترتا چلا جاتا ہے۔

دیکھیے منی کا ایک اور جملہ اسی احساس کا اعلامیہ بن کر ہمیں کس طرح جھنجھوڑتا ہے:

''تم اب کھیتی چھوڑ دو، مزدوری میں سکھ سے روٹی تو چین سے کھانے کو
ملے گی کسی کی دھونس تو نہ رہے گا، اچھی کھیتی ہے، مزدوری کر کے لاؤ وہ بھی
اس میں جھونکے دو، اس پر سے دھونس الگ۔''

ان جملوں میں جس نئی بصیرت کی رمق موجود ہے وہی اُن کا حسن ہے جو قاری کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتا۔ ساخت کے اعتبار سے چاہے یہ جملے سیدھے سادے الفاظ میں بولے گئے ہوں پر بصیرت کے اعتبار سے ان میں وہ چاشنی ہے جو رنگین سے رنگین جملے بھی ہمیں فراہم نہیں کر سکتے۔

اس جمالیاتی بصیرت کی ایک اور خوبصورت مثال علی عباس حسینی کا افسانہ ''رفیق تنہائی'' ہے جس میں موصوف نے ایک طرف جہاں غریبوں، ناداروں کے تئیں بورژوا طبقے کے نازیبا رویوں کا حسین عکس پیش کیا ہے وہاں اُن کی فطرت کے بھی ایسے خوبصورت مرقعے پیش کیے ہیں جو انھیں کا حصہ ہیں اس افسانے کا مرکزی کردار قربان علی ہے۔ جو غریب و نادار تو ہے ہی جسمانی اعتبار سے بھی حسن وکشش سے عاری ہے جس کی وجہ سے

اُسے کبھی کوئی ساتھی نہیں ملتا۔ بقول مصنف۔'' بچپنا یونہی گزرا، جوانی یونہی گزری، اب بڑھاپے میں کیا خاک دھرا تھا کہ کوئی انھیں پوچھتا۔ کبھی بھی کوئی ان کی طرف نہیں کھنچتا بلکہ سب ہمیشہ ان سے کھنچتے ہی رہے۔'' اس وجہ سے وہ شدید طور پر تنہائی کا شکار ہوتا ہے۔ ان کی اس تنہائی کا سدباب اُس دن ہوتا ہے جب انھیں اپنے ٹوٹے ہوئے گھر کے ایک کونے میں ایک دن ایک پلاّ مل جاتا ہے جو انھیں کی طرح دُنیا کا ستایا ہوا وہاں پناہ گزیں ہوتا ہے۔ وہ اُسے اٹھا کر اپنے ساتھ حکیم صاحب کے گھر لے آتے ہیں جسے اب انھوں نے اپنی پناہ گاہ بنایا ہوا ہے۔ ساتھی کے مل جانے سے ان کی طبیعت میں انقلاب رونما ہوتا ہے۔ وہ اب خوش خوش رہنے لگتے ہیں۔ جسم میں توانائی لوٹ آتی ہے۔ اور گلی محلے کے وہ لونڈے جو انھیں اکثر ستایا کرتے تھے اس انقلاب کو دیکھ کر ٹوہ میں رہنے لگتے ہیں کہ اس تبدیلی کی وجہ جان سکیں۔ بالآخر وہ وجہ انھیں پتا چل ہی جاتی ہے۔

اب آگے کی کہانی مصنف کی زبانی سنیے:

> لونڈوں نے قربان میاں کو باہر جاتے دیکھ ہی لیا تھا۔ جب یہ یقین ہو گیا کہ اب وہ کافی دور نکل گئے ہیں تو آہستہ آہستہ مکان میں داخل ہونا شروع ہو گئے۔ جو سب سے آگے تھا اس کے ہاتھ میں ایک رکابی میں چاول تھے، اُس پر دال پڑی تھی اور ایک بوٹی گوشت کی بھی لال لال خوب بھنی ہوئی رکھی تھی۔ کتے کی جبلت نے تو اجنبیوں کو دیکھ کر اسے بھونکنے پر مائل کیا مگر بوٹی کی خوشبو نے زبان بند کر دی۔ جب لقمہ تر منھ تک پہنچ چکا اور زمین پر پڑے ہوئے چاولوں پر گردن جھک گئی تو تین بڑے بڑے لونڈے قریب آ گئے اور انھوں نے آہستہ آہستہ پیٹھ سہلانا شروع کی۔ غریب جانور دوست سمجھ کر دُم ہلانے لگا۔ پچھلی شقاوتیں بھول گیا۔ قربان میاں کی نصیحت ذہن سے اُتر گئی۔ اپنی پوری جنس کی طرح حال کے آگے ماضی کا سبق سہو کر گیا۔ لڑکوں نے پیار کرتے کرتے گلے میں چھچھوندروں کا ہار ڈالا۔ کمر اور پیٹ میں بدھیاں پہنائیں۔ دُم میں گلدستہ باندھا اور آہستہ سے دیا سلائی جلا کر دکھا دی۔ چھچھوندریں جلیں، کتا بوکھلایا۔ گھبرا کر اس نے دُم پر منہ مارا۔ منہ بھی جھلسا اور گلے کے ہار

میں بھی آ گ لگ گئی ۔ اب کیا تھا لونڈے ہنستے ہوئے دالان میں چڑھ
گئے ۔ کتا چیں پیں کرتا ہوا صحن بھر میں دوڑنے لگا۔ جتنی ہوا لگتی جس قدر
تیز دوڑتا چھچھوندروں کی آگ بڑھتی جاتی تھی ۔ ایک کے بعد ایک چھٹتی
جاتی، وہ اتنا ہی بے تاب ہوتا تھا۔ بدحواس ہوتا تھا۔ کبھی زمین پر ٹھوکر کھا
کر گر پڑتا تھا۔ اپنے جسم کو کاٹتا تھا۔ کبھی سڑکوں کی طرف دوڑتا تھا۔ وہ
پہلے ہی لکڑیوں سے مسلح آئے تھے۔ جب ان کے پاس آتا ایک چھڑی
رسید کر دیتے۔''

قربان میاں جب لوٹتے ہیں تو اپنے محبوب کی یہ حالت نہیں دیکھ سکتے ۔ آگ بجھاتے ہوئے اُن کے کپڑوں میں بھی آگ لگ جاتی ہے ۔ اور اس طرح دونوں جاں بحق ہوتے ہیں۔ یوں اُن دونوں کی عمر بھر کی تنہائی ختم ہوتی ہے۔ حکیم کی بیوی جو ہر وقت اُنھیں کچوکے لگاتی رہتی تھی آخر میں غسال سے تاکید کرتے ہوئے کہتی ہے:

''غسل سے پہلے قربان میاں کا منہ پاؤ بھر بیسن سے سات مرتبہ دھویا
جائے ۔ کیوں کہ مرتے ہوئے کتے نے اپنے مالک کو حسرت سے دیکھتے
ہوئے زبان سے ان کی چہرے اور پیشانی کا پسینہ چاٹ لیا تھا۔''

اس آخری جملے میں انسانی بے دردی کو جو روداد افسانہ نگار نے رقم کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے ۔ یہی نہیں افسانے میں اور بھی بہت سے مقامات ایسے ہیں جہاں بصیرت کی لو یں ہماری آنکھوں کو خیرہ کیے دیتی ہیں۔

قربان میاں جب اپنا مکان ٹوٹ جانے کے بعد حکیم صاحب کے مکان میں منتقل ہوتے ہیں تو اس گھر کے درودیوار اجنبی ہونے کی وجہ سے ان پر کیا اثر ڈالتے ہیں ملاحظہ کیجیے:

''حکیم صاحب کے مکان میں وہ بات کہاں؟ وہ تو کاٹے کھاتا تھا۔ اس کی اُجلی اُجلی دیواریں اس کی نئی نئی چھتیں سب کے سب بڑے بڑے دیدے نکال کر گھورتی تھیں بالکل اس طرح جیسے کہہ رہی ہوں کہ:

''اللہ تیری مجال کہ تو ہم میں رہے، نہیں جانتا ہم حکیم صاحب کی بیوی کے
مکان کی دیواریں ہیں؟ تیرے میلے کچیلے کپڑے ہماری خوبصورتی میں کمی

کرتے ہیں۔ تو ہم میں وہ بو پھیلا رہا ہے جو تیری طرح کا پھٹا پرانا پہننے
والوں کے جسم سے آتی ہے! دُور ہو، ابھی نکل جا، ہمارے درمیان تیرے
لیے جگہ نہیں۔''

دیواروں کی زبانی افسانہ نگار نے اُس بورژوا ذہنیت کی بھرپور عکاسی کردی ہے جو ایک زمانے تک انسانوں سے جانوروں کا سا سلوک محض اس لیے کرتی رہی ہے کہ اُن کے جسم ہر وقت محنت کے پسینے میں شرابور رہا کرتے تھے اور شاید محنت سے ان کے لیے اطلس ودیبا فراہم کرنے کے باوجود خود چیتھڑوں میں زندگیاں بسر کر دیا کرتے تھے۔

ان جملوں میں تاثیر کا جوہر لسانی طرفگی کی وجہ سے پیدا نہیں ہوا ہے بل کہ اس بصیرت افروز صورت حال کی دین ہے جو ہمیں طبقاتی کشمکش کے مظاہر کے ساتھ ہی ساتھ ان کی فطرت کے پنہا گوشوں سے بھی آشنا کرتی ہے۔

کرشن چندر کے ہاں فکری بصیرت بھی ہے اور لسانی طرفگی بھی۔ موضوعات کی ندرت کبھی کبھی فکر کو اس طرح مہمیز کرتی ہے کہ قاری اس کی رَو میں بہ کر افہام و تفہیم کے نئے زاویوں سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ اس پروڈکشن کا شعری برتاؤ سونے پر سہاگے کا کام کرتا ہے۔ کبھی کبھی یہی لسانی آہنگ طنز کی صورت بھی اختیار کر کے اُسے دو آتشہ بنا دیتا ہے۔ ان سب کی خوبصورت مثال ''بت جاگتے ہیں۔'' میں دیکھی جا سکتی ہے۔

افسانے کا کینوس کچھ اس طرح سے ہے کہ اماوس کی ایک رات کو کہانی کار کہانی کی تلاش میں اِدھر اُدھر بھٹک رہا ہوتا ہے کہ چوپاٹی میں سمندر کے کنارے سے اچانک اُسے ایک آواز سنائی دیتی ہے ''تلک بھگوان'' وہ اِدھر اُدھر دیکھتا ہے تو اسے قریب ہی تلک مہاراج کا بت دکھائی دیتا ہے۔ ساتھ ہی اس کے قدموں میں ایک پرچھائیں سی بھی نظر آتی ہے۔ یہ اتم راؤ کھانڈیلکر کی روح ہوتی ہے جس نے آزادی کی جدوجہد میں اپنا سب کچھ لٹا دیا ہوتا ہے۔ اس کے باوجود اس کے نام کو کوئی نہیں جانتا۔ چناں چہ اب وہ تلک بھگوان کے بت کے ساتھ کھڑا ہونا چاہتا ہے۔ ذرا سی جگہ پانا چاہتا ہے۔ پر تلک بھگوان ایسا نہیں ہونے دیتے۔

اس کے بعد کرشن چند ہمیں اس طرح کی اور روحوں کو گوکھلے مہاراج، دادا بھائی نوروجی اور مہاتما گاندھی کے بتوں سے گفتگو کرتے دکھاتے ہیں جس کا مقصد ہم پر یہ واضح

کرنا ہے کہ جن لوگوں نے صحیح معنوں میں آزادی کی لڑائی میں اپنا سب کچھ قربان کر دیا ان کے لیے بت تراشنا یا نصب کروانا تو دور کی بات ہے قوم نے انھیں یاد رکھنے کی زحمت اُٹھانا بھی ضروری نہ سمجھا۔ یہاں تک کہ مہاتما گاندھی کو بھی اُن کے پیروکاروں نے امیروں کے ہاتھوں فروخت کر کے یہ سمجھ لیا کہ اُن کا فرضِ منصبی پورا ہو گیا۔

کرشن چندر افسانے کا اختتام مہاتما گاندھی کے بت سے اپنی گفتگو پر یوں کرتے ہیں:

''میری آنکھوں میں آنسو آ گئے اور میں آگے کچھ نہ سن سکا اور وہاں سے چلا آیا اور روتے روتے اے آئی سی سی پنڈال کے باہر پہنچ گیا۔ جہاں مہاتما گاندھی کا بت کھڑا تھا۔ اے آئی سی سی کا اجلاس ختم ہو گیا اور تماشائی رُخصت ہو گئے تھے اور اب پنڈال توڑا جا رہا تھا اور لانبے لانبے بانس لاریوں میں بھر بھر کر واپس جا رہے تھے۔ میں بت کے پاس چلا گیا اور رُندھے ہوئے گلے سے بولا:

''باپو دیکھ تو سہی تیرے راج میں کتنا اندھیرا ہے۔ لنگوٹی والے باپو آ میں تجھے دکھاؤں کہ تیرے فدائی تیرے نام پر کیا کر رہے ہیں۔ لیکن بت نے کوئی جواب نہیں دیا۔ کیوں کہ اماوس کی رات ختم ہو چکی تھی اور سپیدۂ سحر نمودار ہو رہا تھا اور جب روشنی ہو جاتی ہے تو بہت نہیں بولتے۔ میرے پاس ایک مزدور کھڑا تھا۔ وہ بولا اِس چبوترے سے پرے ہٹ جاؤ اس بُت کو یہاں سے اُٹھانا ہے۔''

''کہاں؟'' میں نے پوچھا۔

وہ بولا: ''اِسے ایک مِل مالک نے خرید لیا ہے۔ یہ بت آج اس کے گھر جائے گا۔''

ذرا دیکھیے کرشن چندر کا موئے قلم آزادی کے بعد کے ہندوستان کی کیسی کیسی کڑوی سچائیوں کی نقاب کشائی کر رہا ہے۔ طنز کے انھیں تیروں میں وہ حسن ہے جو ان کے بیان کو منہ بولتی تصویر بنا دیتا ہے۔ انگریزی کے مشہور شاعر کیٹس کے اس مصرعے

TRUTH IS BEAUTY, BEAUTY IS TRUTH

کا صحیح مفہوم اگر پانا ہو تو کرشن چندر کے افسانوں کا مطالعہ کیجیے۔

راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ ''بلی کا بچہ'' بظاہر ایک بے معنی وحقیر جانور کی حرکات وسکنات کا سیدھا اور سچا بیان نظر آتا ہے اور قاری یہ سوچنے لگتا ہے کہ یہ افسانہ لکھ کر افسانہ نگار نے اپنا وقت تو برباد کیا ہی ہے کہیں اُسے پڑھ کر وہ بھی اسی فعل کا مرتکب تو نہیں ہو رہا ہے۔ لیکن پھر جب وہ ذرا گہرائی میں جا کر اس افسانے کے بارے میں غور وخوض کرتا ہے تو ایک کے بعد ایک معانی کی کئی پرتیں اُٹھتی چلی جاتی ہیں اور تب اُسے احساس ہوتا ہے کہ اُس نے راجندر سنگھ بیدی کے بارے میں ایسا سوچ کر اپنی جہالت کا تو ثبوت دیا ہی ہے افسانے کے فن کے تئیں بھی اپنی آشنائی وشناسائی کا بھرم توڑا ہے۔

افسانے کا موضوع ایک ''بلی کا بچہ'' ہے جو اچانک سڑک کے درمیان اس طرح آ کھڑا ہوتا ہے کہ اس کے عقب میں ساری ٹریفک جام ہو جاتی ہے۔ وہ کبھی آگے پیچھے چلنے لگتا ہے تو کبھی عین سڑک کے وسط میں بیٹھ جاتا ہے۔ اُس کو اس کی پرواہ نہیں ہے کہ اس کی وجہ سے گاڑیوں کا ہجوم کھڑا ہو گیا ہے۔ اور لوگ اُسے ہٹانے کے لیے طرح طرح سے شور کر رہے ہیں۔ جو بھی اُس کے قریب جاتا ہے وہ اُسے اپنے پنجوں اور دانتوں سے کاٹنے کی کوشش کرتا ہے۔ تھوڑی دیر کے بعد وہ اس طرف والی سڑک کو عبور کر کے دوسری طرف والی سڑک پر چلا جاتا ہے جو آنے والی گاڑیوں کے لیے مخصوص ہے۔ اس طرف والی ٹریفک چل پڑتی ہے تو دوسری طرف والی رُک جاتی ہے، یہ ڈراما بالآخر پڑوس کی ایک لڑکی کے داخلے پر ختم ہوتا ہے جو بلی کے بچے کے لیے دُودھ لے کر آتی ہے، بلی کا بچہ اس کی طرف لپک کر دُودھ پینے لگتا ہے، اس طرح اس طرف والی ٹریفک کے لیے بھی راستا صاف ہو جاتا ہے۔ لڑکی کے منہ سے نکلنے والا یہ جملہ ''تم کتنے گندے ہو سومو'' ظاہر کرتا ہے کہ بلی کا یہ بچہ اُسی کا ہے۔

یہ افسانہ دو بنیادی انسانی حقیقتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک یہ کہ مادیت کے پھیلاؤ کے باوجود ابھی انسانی وجود کی بنیادی قدر، رحم دِلی اور ہمدردی ختم نہیں ہوئی۔ اور دوسری یہ کہ جن چیزوں کو ہم حقیر و بے معنی سمجھتے ہیں اُن میں اتنی طاقت ہے کے وہ انسانی نظام کے سارے پہیوں کو جام کر سکتی ہے۔ اسی میں محنت کشوں کی عظمت کا مژدہ بھی پوشیدہ ہے جنھیں بورژوا طبقہ حقیر و بے معنی سمجھ کر کچلتا چلا آ رہا ہے۔ افسانے کا ایک اقتباس دیکھیے کس خوبصورتی سے اس طرف اشارہ کرتا ہے:

''ایک طرف آٹو ایکسپریس تھی ۔قریباً بارہ فٹ اونچی اور دوسری طرف وہ
تھا بلی کا بچہ جو اپنے بے بضاعت وجود کے باعث مقابلے میں اور بھی بے
بضاعت ہو گیا تھا۔ کنڈکٹر اُسے بچانے ،سڑک پر سے ہٹانے کے لیے
بڑھا وہ اُس پر جھپٹ پڑا۔ اس بظاہر بے ضرر اُون کے گولے میں نہ
جانے کہاں سے تیز نکیلے پنجے نکل آئے تھے جنھوں نے کنڈیکٹر کے ہاتھ
پر خراشیں پیدا کر دیں اور اُن میں سے خون کے باریک باریک قطرے
اُمنڈنے لگے۔اس پر بھی کنڈیکٹر خفا نہیں تھا اُلٹا ہنس رہا تھا۔''

اس اقتباس سے بصیرت کی جو لَو دمکتی محسوس ہوتی ہے وہی اس میں تاثیر کا جوہر پیدا
کرتی ہے ،سکون وطمانیت کی یہ لہر دراصل تفہیم کے نئے در وا ہونے کے بعد ہی نمودار ہوتی
ہے اور قاری کی رگ و پے میں سرایت کرتی چلی جاتی ہے۔ویسے حُسن کے معروضی بیان کی
بھی بیدی کے ہاں کمی نہیں ہے اس افسانے کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''وہ بے حد خوبصورت تھا۔بلی کا بچہ۔مشکل سے پندرہ بیس دن کا ہوگا۔
اس کا رنگ سفید تھا۔جس پر کہیں کہیں شربتی چھینٹے دکھائی دیتے تھے۔
آنکھوں پر دو گہرے نارنجی سے داغ تھے جن میں سے اُس کی پیلی چمکتی
ہوئی آنکھیں اور بھی پیلی چمکیلی دکھائی دے رہی تھیں ۔معلوم ہوتا تھا کہ
کوئی عورت کچھ بُنتی ہوئی اُدھر سے نکلی ہے اور اس کے پرس یا ٹوکری میں
سے اُون کا گولہ سڑک پر گر گیا ہے۔''

اُوپر پیش کیے معروضات سے مجھے اُمید ہے یہ واضح ہو چکا ہوگا کہ مارکس کے
نظریات کے تحت جس اشتراکی جمالیات کے تجربے ادب میں کیے گئے ان کی نوعیت کیا
تھی ۔اس نئی جمالیات کی جھلکیاں اگرچہ دوسرے متعدد افسانہ نگاروں کے ہاں بھی موجود
ہیں پر یہاں مقصد ناموں کی کھتونی تیار کرنا نہیں بل کہ اُس تجربے کی صحیح صورت سے قارئین
کو آگاہ کرنا ہے جس نے ایک عرصے تک زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کر کے اُس انقلاب کے
لیے راہ ہموار کی جس کا خواب مارکس نے دیکھا تھا۔

اُردو افسانے کے نئے جہات

اُردو افسانے کی عمر سو سال سے زیادہ تو نہیں ہے پر اس مختصر سی مدت کے دوران بھی اس نے ارتقاء کی جن بلندیوں کو چھوا ہے اُسے دیکھتے ہوئے اُردو کے قاری کا سر فخر سے بلند ہو جاتا ہے۔ زندگی کا وہ کون سا پرتو ہے جو اُس کے آئینے میں اپنا عکس پیش کرتا نظر نہیں آتا۔ انسانی تجربے کا وہ کون سا رنگ ہے جو اِس کی قوس قزح میں جھلملاتا دکھائی نہیں دیتا۔ فکر و احساس کی کون سی ادا ہے جو اس کے آبگینوں میں ارتعاش پیدا کر کے حیات و کائنات کے اسرار و رموز کی گتھیاں سلجھانے کے راگ نہیں چھیڑتی۔ طوطی ہزار داستان کی طرح اُس کی نوا دِل نواز بھی ہے اور بصیرت افروز بھی۔ اس کے کوزے میں حیات و کائنات کے کیسے کیسے دریا ٹھاٹھیں مارتے ہیں اس کا اندازہ اُسی قاری کو ہو سکتا ہے جس کو زندگی کی وسعتوں کے احساس کے ساتھ ہی ساتھ اُس کے لب و لہجے کی معنویاتی و مکاشفاتی پہنائیوں کا بھی ادراک ہو۔ دراصل حیات و کائنات کی اَن دیکھی رِفعتوں، گہرائیوں اور گیرائیوں کو ناپنے کا دوسرا نام افسانہ ہے۔ اِسی وجہ سے قدرت بھی اپنے اسرار و رموز کے در انسان پر اِسی کلید کے ذریعے وا کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ چناں چہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ افسانہ علوم کا منبع ہی نہیں حقائق تک رسائی حاصل کرنے کا موثر ذریعے بھی ہے۔

اُردو افسانے کے ابتدائی تجربے اگر چہ علی گڑھ تحریک کے زمانے میں ہی ہونا

شروع ہو گئے تھے اور اس کے ابتدائی نقوش سرسید اور محمد حسین آزاد کی انشائیوں میں دیکھے جا سکتے ہیں لیکن اس کا با قاعدہ آغاز سجاد حیدر یلدرم اور منشی پریم چند کے ہاتھوں ہی ہوا۔ چناں چہ اس کے آغاز کے زمانے کو پچھلی صدی کے آغاز کے ساتھ ہی منسوب کیا جا سکتا ہے۔ منشی پریم چند نے اپنا پہلا افسانہ ''صلۂ ماتم'' یا ''دُنیا کا انمول رتن'' ۱۹۰۸ء میں لکھا اور ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''سوزِ وطن'' بھی اسی سال یعنی ۱۹۰۸ء میں چھپ کر سامنے آیا۔ جس کو حکومت وقت نے ضبط کر کے تلف کروا دیا۔

موضوعاتی اعتبار سے اگر یلدرم کے افسانوں کو رومانی روایت سے وابستہ کیا جاتا ہے تو منشی پریم چند کے اس دور کے افسانوں کو حقیقت نگاری، اصلاح پسندی، حب الوطنی، دیہی زندگی، ملکی سیاست اور تاریخ کے زمرے میں رکھا جا سکتا ہے۔ اسلوبیاتی اعتبار سے بھی ان دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ یلدرم جہاں احساسِ جمال کو تسکین کے سامان فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہاں منشی پریم چند حقائق کو پیش کرنے کی طرف زیادہ توجہ دیتے ہیں اور کسی طرح کی خیال آرائی یا طلسمی فضا پیدا کرنے سے اجتناب کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ وہ مقامی رنگ کو بھی زیادہ سے زیادہ ترجیح دیتے ہیں جس سے اُن کے افسانے اپنے دَور کے تاریخی وصحافتی صحیفوں کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ ہندو مسلم اتحاد کے گیت گاتے ہوئے بھی انھوں نے اُردو کو ایسے افسانے دیے ہیں جنھیں فراموش نہیں کیا جا سکتا۔ اُن کے افسانوں میں فطرتِ انسانی کے بھی بہترین مرقعے دیکھے جا سکتے ہیں۔

پریم چند کے ہاں صرف موضوعاتی اعتبار سے ہی بوقلمونی نہیں ہے، انھوں نے ایک بڑے فن کار کی طرح متعدد تکنیکی تجربے بھی کیے ہیں۔ چناں چہ اُن کی افسانوں میں شعور کی رَو کے عناصر بھی دیکھے جا سکتے ہیں اور علامتی افسانے، اینٹی افسانے اور لایعنی افسانے کے نشانات بھی۔ اس سلسلے میں ٹامی، دو بیل، اور کفن جیسے افسانوں کو خصوصاً پیش کیا جا سکتا ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا پریم چند کے دَور میں ہی اُردو افسانے میں ایک اور رجحان نے فروغ پایا جسے رومانی افسانے کے نام سے منسوب کرتے ہوئے ادب برائے ادب کے دائرے میں رکھا گیا۔ اس رجحان کو جن فن کاروں کے ہاتھوں وزن و وقار حاصل ہوا ان میں سجاد حیدر یلدرم (۱۸۸۰ء-۱۹۴۳ء) کا نام سرفہرست ہے۔ یورپ کے جمال پرستوں

کی طرح انھوں نے ادب کو محض حظ کی ترسیل کے لیے برتا۔ دراصل یہ ایک طرح سے معاشرے میں پھیلی ہوئی افراتفری سے ذہنی فرار حاصل کرنے کی کوشش تھی۔ اس میں وہ کس حد تک کامیاب ہوئے یہ ایک الگ بحث کا متقاضی ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کے اس قسم کے افسانوں کا پہلا مجموعہ خیالستان ۱۹۱۱ء میں سامنے آیا۔ اس مجموعے کے افسانوں میں حسن وعشق کے علاوہ زبان کا حسن اس حد تک موجود ہے کہ وہ جادو کی طرح سر چڑھ کر بولتا محسوس ہوتا ہے۔ فطرت اور عورت ان افسانوں کے محبوب موضوع ہیں۔

سجاد حیدر یلدرم کی قائم کی ہوئی اس روایت کی پیروی اُن کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں نے بھی کی۔ خصوصاً نیاز فتح پوری (۱۸۸۴ء-۱۹۴۴ء) مجنوں گورکھپوری (۱۹۰۴ء) سلطان حیدر جوش (ف ۱۹۵۳ء) ل-احمد اور حجاب امتیاز علی نے اس روایت کو تقویت پہنچائی۔ اُن کے ہاں بھی عورت، عشق، فطرت اور رومان نے مرکزی موضوعات کے طور پر اظہار پایا۔ تاہم اُن کے ہاں زیادہ تر خیالی یا مثالی عشق کی مثالیں ہی ملتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے حسب ذیل افسانے قابل ذکر ہیں۔ کیوپڈ اور سائیکی، اور ''حمراء کا گلاب'' (نیاز)، ''شکست''، ''خواب وخیال'' اور ''بیگانہ'' (مجنوں)

سلطان حیدر جوش (وفات ۱۹۵۳ء) نے بڑھتی ہوئی مغرب پرستی کے خلاف آواز بلند کرتے ہوئے اصلاح معاشرت کے لیے بھی افسانے لکھے۔ ان کے افسانوں کے مجموعے ''فسانہ جوش'' میں شامل افسانے اِسی اصلاحی جوش کا مرقع ہیں۔

راشد الخیری (۱۹۶۸ء - ۱۹۳۶ء) نے اپنے افسانوں کو خواتین کے حقوق کی ترجمانی کے لیے وقف کیا۔ اَسّی سے زیادہ تصانیف چھوڑی ہیں جن میں ''صبح زندگی''، ''شام زندگی'' اور ماہِ عجم خصوصاً قابل ذکر ہیں۔

سدرشن (۱۸۹۴ء - ۱۹۴۷ء) نے ہندوستانی سماج میں پھیلی ہوئی برائیوں کو موضوع بنایا اور اُن کی اصلاح کی کوشش کی۔

مجموعی اعتبار سے اس دور میں جتنے بھی تجربے ہوئے اُن میں ہراول دستے کا کام منشی پریم چند نے ہی انجام دیا۔ اسی لیے ہمیں اُن کے ہاں روایت کے ساتھ ساتھ جدت کے بھی انمول نمونے ملتے ہیں۔

اس وقت تک ملک کی سیاسی زندگی میں بھی انقلابی تبدیلیاں رونما ہونا شروع

ہو گئیں تھیں۔ خصوصاً ۱۹۱۷ء کے روسی انقلاب نے ہماری سیاسی زندگی کے دھارے کو متاثر کر کے جدو جہد آزادی کو ایک مخصوص نصب العین عطا کرنے کا کام انجام دیا۔ یہ اسی کا نتیجہ تھا کہ کانگریس نے ۱۹۳۰ء میں آزادی حاصل کرنے کی قرار داد منظور کر کے جدو جہد کو ایک نیا موڑ دیا۔ زندگی کے ہر شعبے میں ایک انقلاب رونما ہوا جس نے ادب خصوصاً افسانے کو بھی متاثر کیا۔ اس کے بعد ہی افسانے میں بھی اشتراکی نظریات کے اثر ونفوذ کا سلسلہ شروع ہوا۔ سماج کی استحصالی قوتوں کے خلاف اب نفرتوں کا سیلاب اُمنڈنے لگتا ہے۔ حقیقت پسندی دھیرے دھیرے اشتراکی حقیقت نگاری کا روپ اختیار کرنا شروع کرتی ہے۔ جس کے نتیجے میں 'انگارے' (۱۹۳۲ء) کے افسانے جنم لیتے ہیں۔ اس مجموعے میں سجاد ظہیر کے پانچ، احمد علی کے دو، ڈاکٹر رشید جہاں کا ایک افسانہ اور ایک ڈراما اور اُن کے شوہر محمود الظفر کا ایک افسانہ شامل تھے۔ روایت سے انحراف کے علاوہ ان افسانوں میں فرائڈ، جیمس جوائس اور کارل مارکس کے اثرات بھی واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ شعور کی رو، آزاد تلازمہ خیال، انشائیہ، سرریلزم، خود کلامی، علامت نگاری کے اثرات کے علاوہ لسانی آزادی کے بھی بے مثال نمونے اس مجموعے میں موجود ہیں۔ موضوع، ہیئت اور زبان تینوں سطحوں پر اس مجموعے نے انقلاب کا بیج بویا جس سے ایک نئے دور کا آغاز ہوا۔ جدت اور اختراع کے جو نمونے اس مجموعے میں نظر آتے ہیں اُن کی مثال اس سے قبل کہیں نہیں ملتی۔ خصوصاً حقیقی زندگی کو ان لوگوں نے جس حوصلہ مندی سے پیش کیا وہ خاصے کی چیز ہے۔ زندگی کے اقتصادی، جنسی اور نفسیاتی حقائق کو ان افسانہ نگاروں نے جس بے باکی سے پیش کیا وہ ہمارے ادب میں اس سے قبل مفقود تھی۔

منشی پریم چند کی جدّت پسندی نے اگر ''انگارے'' کے افسانوں کے لیے محرک کا کام انجام دیا تھا تو ''انگارے'' کے افسانوں نے منشی پریم چند سے ''کفن'' ایسا افسانہ لکھوا کر اُردو ادب میں ایک ایسے تجربے کو ممکن بنایا جس نے اُردو افسانے کو افسانے کی جدید ترین روایتوں سے ہم کنار کیا۔ مثلاً زندگی کی بے معنویت کا جو احساس ہمارے آج کے دَور میں لایعنیت کے تصور کے تحت عام ہوا ہے اس کی ابتدائی شکل ہمیں منشی پریم چند کے ہاں ہی دکھائی دیتی ہے، جس کا عکس ان کے شہرۂ آفاق افسانے ''کفن'' میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ''کفن'' بہ یک وقت سماجی افسانہ بھی ہے اور اوّلین لایعنی تجربہ بھی۔ اُسے ترقی پسندی کے

زمرے میں بھی رکھا جا سکتا ہے۔ اور انٹی افسانے کے دائرے میں بھی۔ وہ فطری حقیقت نگاری کا بھی مرقع ہے اور اس وقت کے ہندوستان کا عکس بھی۔

فنی اعتبار سے بھی منشی پریم چند نے جن اسالیب کو اظہار کا وسیلہ بنایا انھیں فکشن کی دنیا میں ترقی یافتہ اسالیب کے ہی زمرے میں رکھا جاتا ہے۔ اس افسانے میں بھی وہ واقعات کی ترتیب جس طرح سے عمل میں لاتے ہیں وہ منفرد ہی نہیں بہت متاثر کن بھی ہے۔ افسانے میں واقعات کی ترتیب کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ اسے کچھ اس طرح سے عمل لایا جائے کہ واقعاتی ارتقاء کے ساتھ ہی ساتھ تاثراتی ارتقاء بھی ممکن ہو سکے۔ یعنی جہاں ہر آنے والا واقعہ معلومات میں اضافہ کرے وہاں وہ تاثر بھی بڑھاتا چلا جائے۔ ''کفن'' میں پریم چند اس کی معراج تک رسائی حاصل کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ موقع تو نہیں ہے کہ پریم چند کے فنِ افسانہ نگاری پر سیر حاصل بحث کی جائے پر اتنا کہہ دینا شاید بے جا نہ ہو کہ 'کفن' میں وہ واقعات کی ترتیب جس طرح عمل میں لاتے ہیں اُس سے قاری مختلف زمانوں میں کچھ اس طرح سفر کرتا نظر آتا ہے:

(۱) حال ← ماضی ← حال۔ (ماضی، حال، مستقبل) ← ماضی ← حال

(۲) حال۔

(۳) حال ← ماضی ← حال ← م○م ح ← حال ← م○م ح ← حال

منشی پریم چند ایک عظیم فن کار کی طرح اس گُر سے بخوبی واقف تھے کہ حال کو نہ صرف اُس کے ماضی و مستقبل سے الگ نہیں کیا جا سکتا بلکہ یہ بھی کہ ان تینوں کی صحیح تفہیم کے لیے ہر ایک کو دوسرے کی روشنی میں ہی دیکھنا ضروری ہے۔ وہ وقت کو ماضی و حال و مستقبل کے خانوں میں بانٹنے کے بھی آخر عمر میں قائل نہیں رہے تھے۔ اسی لیے وہ یہاں بھی حال کو اس کے ماضی اور مستقبل دونوں کی روشنی میں پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ حال کے واقعات کو ماضی کی روشنی میں جواز فراہم کرتے ہیں اور اُس سے جو نتائج سامنے آتے ہیں اُن کی مدد سے مستقبل کی طرف اشارہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان تینوں کی ترتیب اس چابک دستی سے عمل میں آتی ہے کہ ایک کو بھی اپنی جگہ سے ہٹایا نہیں جا سکتا۔

پریم چند کی روایات کو بعد میں علی عباس حسینی، اوپندر ناتھ اشک، عظیم بیگ چغتائی،

حیات اللہ انصاری، احمد ندیم قاسمی، سہیل عظیم آبادی، اختر اورینوی، سدرشن، غلام عباس، بلونت سنگھ، ہاجرہ مسرور، غیاث احمد گدی، عبداللہ حسین، قاضی عبدالستار، انور عظیم اور جمیلہ ہاشمی وغیرہ نے زندہ رکھا۔

ترقی پسند تحریک کے تحت اُردو افسانے نے موضوعاتی و ہیئتی اعتبار سے مزید ترقی پائی۔ انقلاب کا جو بیج ''انگارے''، ''شعلے'' اور متعدد دوسرے تجربات نے بویا تھا اُسے منطقی انجام تک پہنچانے کا کام ترقی پسند تحریک (۱۹۳۵ء) نے انجام دیا۔ اس تحریک کے زیر اثر جہاں ادب کی ہر شاخ متاثر ہوئی وہاں افسانے کو بھی نئے آفاق تک رسائی حاصل کرنے میں مدد ملی۔ اس کے تحت اُردو افسانے نے سماجی مسائل کی ترجمانی کا بیڑا اٹھاتے ہوئے ادب کو سماج کی بہتری کا وسیلہ بنایا۔ ایک طرح سے علی گڑھ تحریک نے جس روایت کا آغاز کیا تھا ترقی پسند تحریک نے اسے اپنی نظریاتی حدود میں رہتے ہوئے مزید ترقی دینے کی کوشش کی۔

موضوعاتی اعتبار سے ترقی پسند افسانے نے سماج میں پھیلی ہوئی بدحالی کے ساتھ ہی ساتھ اُن بورژوا اور استحصالی قوتوں کے خلاف بھی اعلان جنگ کیا جن کی وجہ سے عوام کی بھاری تعداد ظلم و جبر کی چکی میں صدیوں سے پستی چلی آرہی تھی۔ انسان دوستی اور سماجی مساوات کے گیت گائے اور پچھڑے ہوئے عوام کے مسائل کو حل کرنے کی طرف برسراقتدار طبقے کی توجہ مبذول کرائی۔

فنی اعتبار سے اس دور کے افسانے نے جدید یورپی افسانے کی جاری کردہ روایتوں کی پیروی کرنے کی کوشش کی۔ جہاں کتھا۔ شعور کی رو، اساطیریت، علامت نگاری، تحلیل نفسی، آزاد تلازمہ خیال، نفسیاتی حقیقت نگاری، تاثیریت، مانولاگ، خود کلامی، مونتاج، رپورتاژ، ریڈیو ڈاکومنٹری کے ساتھ ہی ساتھ خطوط کے اسالیب کی مدد سے افسانے کو فنی بوقلمونی سے ہمکنار کیا، وہاں لسانی سطح پر بھی نئی اصطلاحیں، استعارے، تشبیہیں اور پیکر تراش کر افسانے کے ڈکشن کو موثر بنانے کی کوشش کی گئی۔ اس دور کے اُردو افسانہ نگاروں پر مارکس، ڈارون اور فرائڈ کے علاوہ چیخوف، ٹالسٹائی، ترگنیف، فلابیئر، موپساں، ہارڈی اور پروست کے اثرات واضح دکھائی دیتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک ہی کے زمانے میں ۱۹۳۹ء کے آس پاس ایک اور تحریک حلقۂ

ارباب ذوق کے عنوان سے چلی جس کا بنیادی مقصد ترقی پسند تحریک کی مخالفت کرتے ہوئے اُن ادیبوں کوایک پلیٹ فارم فراہم کرنا تھا جوترقی پسند تحریک سے نالاں تھے۔ اس کا ابتدائی نام ''بزم داستان گویاں'' تھا۔ اوراس میں صرف افسانے پڑھے جاتے تھے۔ رفتہ رفتہ اس کو وسعت ملی اور دوسری تخلیقات بھی پڑھی جانے لگیں اس تحریک کو جن لوگوں نے فروغ دیا اُن میں میراجی، شیرمحمد اختر، قیوم نظر، ن م- راشد، حفیظ ہوشیارپوری، اور یوسف ظفر کے نام خصوصاً لیے جاسکتے ہیں۔ وقتاً فوقتاً کچھ ترقی پسند ادیب بھی اس میں شریک ہوتے رہے، جن میں کرشن چندر، عارف عبدالمتین، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری، دیوندر ستیارتھی، سید مطلبی فریدآبادی اور کنہیالال کپور کے نام شامل ہیں۔

ان ادیبوں کا بنیادی مقصد اُردوادب کو یورپ کے جدیدتر رجحانات سے روشناس کرتے ہوئے نئے تجربات کے لیے زمین ہموار کرنا تھا۔ اسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ان ادیبوں کے ہاتھوں علامت نگاری، پیکر نگاری اور اسی طرح کے متعدد دوسرے تجربات نہ صرف اُردوادب میں داخل ہوتے ہیں بل کہ وزن ووقار حاصل کر کے اُردوادب کی تاریخ میں ایک نئے باب کا بھی اضافہ کرتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک کا دورانیہ اگرچہ بظاہر ۱۹۳۵ء سے ۱۹۴۷ء کے عرصے کومحیط ہے لیکن اس تحریک نے جس انقلاب کا بیج بویا وہ کسی نہ کسی شکل میں اس کے بعد بھی اُردوزبان وادب کومتاثر کرتا رہا اور کرتا رہے گا۔ ۱۹۴۷ء میں ملک کی تقسیم کے ساتھ ہی ساتھ انسانیت کے لہو یا خون کی صورت میں قوم کوآزادی کی جو قیمت چکانا پڑی اُس نے اُردوادب کوایک ایسا دل خراش موضوع فراہم کیا جس کی خنکی کم سے کم ایک دہے بعد تک ذہنوں کومفلوج کرتی رہی۔ اِس خوں آشام تجربے نے اُردو کو فساداتی ادب کے عنوان سے ایسا بے پناہ ذخیرہ نظموں، غزلوں، ناولوں اور افسانوں کی صورت میں عطا کیا جس میں سے کچھ کو دُنیائےادب میں ہمیشہ صفِ اوّل کی تحریروں میں شمار کیا جاتا رہے گا۔

ترقی پسند تحریک حلقۂ ارباب ذوق اور فساداتی ادب نے جس روایت کو جنم دیا تھا اُس نے ۱۹۶۲ء کے بعد اُردو میں نئے ادب کے عنوان کے تحت یورپ کے کئی جدید رجحانات کو داخل کرنے کی کوشش کی۔ اُن میں علامت نگاری، اظہاریت، تاثیریت، وجودیت، شعور کی رَو، آزاد تلازمۂ خیال، منتاج، تحلیل نفسی، ڈاڈازم، کیوبزم سرریلیزم

اور لایعنیت جیسے جدید تر رجحانات قابل ذکر ہیں۔ ذات کا کرب، کرب تنہائی، موت کا خوف، عالم انسانیت کے مٹ جانے کا احساس، ذات کا بکھراؤ، موجودہ دُنیا سے عدم مطابقت کا احساس، وجود کی نفی، ماضی کی اقدار سے انحراف، انسان کی بے معنویت کا احساس، انسان کا قضا وقدر کے سامنے مجبور ومعذور ہونا، خدا کے وجود سے انکار زندگی کی بے مقصدیت، نفسیات اور جنسی نفسیات یہ وہ موضوعات ہیں جنھوں نے ۱۹۶۲ء کے بعد اُردو اَدب میں صدیوں سے چلے آرہے پیمانوں سے انحراف کی لے کو مضبوط کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب میں ایک ایسی بحرانی کیفیت پیدا ہوئی جس کی کوئی کل سیدھی نہیں تھی۔ افسانے کی دُنیا میں خاص طور سے علامتی، تجریدی، سرریلی، شعور کی رَو، لایعنی، انٹی افسانہ وغیرہ تجربات کیے گئے۔ سریندر پرکاش، بلراج مین را، انتظار حسین، انور سجاد، غیاث احمد گدی، دیویندر اسّر، احمد ہمیش، راج اے اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔

اسی دَور میں ایسے بھی افسانے لکھے گئے جن کا مقصد ایک طرف اگر عورت میں پیدا ہوتی ہوئی بیداری کی نئی لہر کی ترجمانی کرنا تھا تو دوسری طرف چار دیواری کے اندر اُن ڈھائے جانے والے مظالم کا بھی پردہ فاش کرنا تھا۔

آٹھویں دہائی تک اِن سب رجحانات کا خاص غلغلہ رہا پھر دھیرے دھیرے ٹھہراؤ پیدا ہوتا چلا گیا اور واپسی کا سفر شروع ہوا۔ نویں دہائی کے آغاز تک پہنچتے پہنچتے نئی آوازوں میں وہ کشش نہ رہی جتنی ساتویں آٹھویں دہائی میں محسوس ہوتی تھی۔ موضوعات میں یقیناً تنوع باقی رہا پر تکنیک نے نئے تجربات سے استفادہ کرنے کے ساتھ ہی ساتھ کہانی پن جسے کچھ مدت کے لیے اُس نے تتبع کے جوش میں کھو دیا تھا پھر سے تلاش کرنا شروع کیا۔

ایک طرف برصغیر ہندو پاک میں اُردو افسانہ موضوعاتی اور ہیئتی اعتبار سے مندرجہ بالا تجربات سے گزر رہا تھا تو دوسری طرف برصغیر سے باہر اُردو والوں پر مشتمل ایک اور دُنیا آباد ہوتی چلی جا رہی تھی نئی بستیاں آباد ہوتی چلی جا رہی تھیں، یوں تو اُردو والوں کا بیرونی دُنیا کی طرف سفر انیسویں صدی میں ہی شروع ہو گیا تھا لیکن اُس سفر کی نوعیت سیر وسیاحت یا پھر تعلیم وتربیت حاصل کرنے تک ہی محدود تھی۔ اُسے ہجرت اُن معنوں میں قرار نہیں دیا جا سکتا تھا جن معنوں میں اِس صدی کے دوران برصغیر سے یورپ، امریکہ اور کینیڈا کے ساتھ ہی ساتھ وسط ایشیا کے ممالک کی طرف روزگار کی تلاش میں سفر کرنے والوں کے عمل کو

قرار دیا گیا۔ اس ہجرت کا مقصد روزگار کے اُن مسائل کو حل کرنا تھا جو برصغیر میں بڑھتی ہوئی آبادی اور پھیلتی ہوئی اقتصادی بدحالی کی وجہ سے پیدا ہو گئے تھے۔ اور جو آئے دن ایک بڑی گھناؤنی صورت اختیار کرتے چلے جا رہے تھے۔ پھر ہندوستان اور پاکستان کی آپسی رنجش کی وجہ سے سروں پر لٹکتی ہوئی تباہی و بربادی کی تلوار کا خوف بھی اس کا ایک محرک تھا۔ سکون وطمانیت کی تلاش میں بھی لوگ اپنی زمینوں سے کٹتے چلے گئے اور گھر سے بہت دور لوگوں نے نئی بستیاں بسالیں۔ اُن بستیوں میں آباد ہونے والے وہ لوگ اپنے ساتھ اپنی زبانیں، اپنے تمدن بھی لیتے گئے تھے۔ چناں چہ برصغیر سے باہر کئی چھوٹے چھوٹے ہندوستان و پاکستان آباد ہوتے چلے گئے۔

جب کسی ملک کے لوگ کسی دوسرے ملک کی طرف منتقل ہوتے ہیں تو انھیں کئی طرح کے مسائل کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ خصوصاً وہ نسل جو اپنے آباواجداد کے ملک میں جوان ہونے کے بعد کسی دوسرے ملک خصوصاً یورپ، امریکہ اور کناڈا کے کسی ملک میں آباد ہوتی ہے اسے دوہری زندگی کا عذاب جھیلنا پڑتا ہے۔ ایک طرف تو وہ ان روایات واقدار کو ترک نہیں کر پاتی جنھیں وہ ساتھ لے کر آئی ہوتی ہے، دوسری طرف وہ اُن اقدار کو بھی پوری طرح اختیار نہیں کر سکتی جن سے نئے ملک میں اس کا سامنا ہوتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ نئے وطن میں بودوباش اختیار کرنے کے باوجود اجنبیوں کی طرح زندگی گزارتی ہے اور صرف ایک مالی مسئلے کو حل کرنے کی پاداش میں کئی طرح کے نفسیاتی مسائل کا شکار ہو جاتی ہے۔ اُن مسائل کا سامنا اُن ادیبوں اور فن کاروں کو خاص طور سے کرنا پڑتا ہے جو روزگار کی تلاش میں ہجرت کرتے ہیں یا پھر سکون وطمانیت کی تلاش میں ایسے گوشوں کی طرف منتقل ہو جاتے ہیں جہاں انھیں گوہر مراد حاصل ہونے کی اُمید ہوتی ہے۔ چناں چہ اُن کا تخلیق کردہ ادب موضوعاتی وہیئتی اعتبار سے اُس ادب سے قدرے مختلف ہوتا ہے جو ان کے آبائی وطن کے ادیب تخلیق کر رہے ہوتے ہیں یا جو خود انھوں نے بھی اس دوران تخلیق کیا ہوتا ہے جب وہ اپنے ملک میں مقیم تھے۔

اسی حقیقت کے پیش نظر گزشتہ ستر اسّی سال کے دوران امریکہ، کناڈا یا یورپ کے مختلف ممالک میں رہتے ہوئے اُردو ادیبوں نے جو ادب تخلیق کیا ہے وہ موضوعاتی اور ہیئتی خصوصاً موضوعاتی اعتبار سے اُس ادب سے خاصا مختلف ہے جو برصغیر میں اسی دوران تخلیق

ہوا ہے۔ اس مقالے کا موضوع چوں کہ صرف افسانہ ہے اس لیے بیرونی ممالک میں جو افسانے اس دوران تخلیق ہوئے ہیں ان کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک ایسی دُنیا کا احساس ہوتا ہے جس کی قدریں ہماری دُنیا کی قدروں سے بہت مختلف ہیں۔

اس حقیقت کے باوجود کہ صنعتی، سائنسی و تکنیکی انقلاب کے اثرات اب ہمارے ہاں بھی کسی نہ کسی حد تک پڑنے شروع ہوگئے ہیں، اِس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہمارے ہاں ابھی تک اُس ذہنی اور فکری یا جنسی آزادی نے راہ نہیں پائی ہے جس کا بھرپور مظاہرہ مغربی ممالک میں بغیر کسی روک ٹوک کے یا احساسِ ندامت کے ہوتا نظر آتا ہے۔ جنسی تعلق کی آزادی اور چھوٹ جس طرح سے وہاں ہے اور ''ڈیٹ'' وغیرہ کا ذکر اور اس پر عمل جس طرح سے وہاں عورت کھلے بندوں کرتی نظر آتی ہے ابھی تک اُس کا تصور بھی ہم لوگ برصغیر میں نہیں کرسکتے یا شاید کبھی نہ کرسکیں، اس حقیقت کے باوجود کہ یہاں بھی شرم و حیا کے پردے میں جو گل کھلائے جاتے ہیں وہ کوئی مستحسن چیز نہیں ہیں پھر بھی اُس میں اور اس میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اس تہذیبی تفاوت کی وجہ سے برصغیر سے مغربی ممالک کو منتقل ہونے والوں میں ہمیں دو قسم کے لوگ نظر آتے ہیں۔ ایک وہ جو تن تنہا محض روزگار کی تلاش میں اُدھر گئے ہیں اور انھوں نے اپنے اہل خانہ کو برصغیر میں ہی رہنے دیا ہے۔ اُن کا وجود اُن فصلی پرندوں کی طرح ہے جو کسی ملک میں صرف دانہ چُگنے کی غرض سے وارد ہوتے ہیں اور جیسے ہی انھیں ان کی ضروریات کا سامان ہاتھ آجاتا ہے وہ وطن لوٹ آتے ہیں۔ ایسے لوگوں کے مسائل زیادہ نہیں ہوتے۔ دوسرے وہ ہیں جو اہل خانہ سمیت اُدھر منتقل ہوتے ہیں چاہے وقتی طور پر یا ہمیشہ کے لیے۔ اُن کے مسائل زیادہ ہوتے ہیں۔ خصوصاً ان کی اپنی تمدنی اقدار اور وہاں کی تمدنی اقدار کے درمیان ٹکراؤ سے جس صورت حال کا سامنا انھیں کرنا پڑتا ہے وہ اس قدر شدید ہوتے ہیں کہ انھیں ایک مسلسل کرب ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ وہ لوگ روزگار یا بیوپار کی وجہ سے خود کو ہمیشہ ایک ایسے دوراہے پر کھڑا پاتے ہیں جہاں یہ فیصلہ کرنا اُن کے لیے آسان نہیں ہوتا کہ وہ کس راہ کی طرف قدم بڑھائیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ دولت و فارغ البالی کی یہ تلاش انھیں اس قدر مہنگی پڑتی ہے کہ اُن کی زندگی قطعی اجیرن ہوجاتی ہے۔ مغربی ممالک میں بسنے والے اُردو افسانہ نگاروں نے انھیں مسائل کو اپنے افسانوں کا موضوع بناتے ہوئے اُردو افسانے کی

تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔

برصغیر سے مغربی ممالک کی طرف ہجرت کرنے والوں کا سب سے بڑا مسئلہ اپنی شناخت اور قومی پاکیزگی کو کھو دینے کا خوف ہے۔ یہ مسئلہ دِن بدن بڑی سنجیدہ صورت اختیار کرتا چلا جارہا ہے۔ انھیں یہ معلوم ہے کہ جن ممالک میں وہ آ کر بسے ہیں وہاں کی تہذیبی اقدار کی یلغار اب دھیرے دھیرے اُن کے گھروں تک رسائی حاصل کر رہی ہے۔

جنسی آزادی کی وجہ سے ایک طرف تو انھیں ہمیشہ یہ خدشہ لاحق رہتا ہے کہ ان کی اولادیں وہ جنسی پاکیزگی برقرار نہیں رکھ سکیں گی جس کی قسمیں وہ اپنے ملک میں بات بات پر کھایا کرتے تھے۔ دوسرے انھیں یہ بھی بخوبی محسوس ہو رہا ہے کہ اُن کے بچے جس فضا میں پل کر جوان ہو رہے ہیں وہاں مذہبی یا قومی پاکیزگی کے احساس کی کوئی قدر نہیں۔ دوسری اقوام سے ازدواجی رشتوں میں منسلک ہونے یا جب چاہا اُن رشتوں کو منقطع کرنے کی روایتوں کی پیروی کرنا انھوں نے جس طرح شروع کی ہے اس سے ان کی شناخت اور قومی پاکیزگی کے کھو جانے کا احساس شدید سے شدید تر ہوتا چلا جارہا ہے یا پھر بغیر ازدواجی زندگی کا بوجھ اٹھائے جانوروں کی طرح جب چاہا جہاں چاہا منہ مارتے رہنے سے جو مسائل اُن کے لیے پیدا ہو رہے ہیں انھوں نے اُن کے لیے ایک مسلسل کرب کی صورت اختیار کرلی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ سَو دو سَو سال بعد اِن مہاجروں کی نئی نسلوں کو شاید اِن باتوں کا احساس بھی نہ ہو لیکن ان کے لیے یہ کسی عذاب سے کم نہیں ہیں۔ جب تک وہ وقت نہیں آتا اور جب تک برصغیر کی مٹی کی بُو اُن کے خمیر سے زائل نہیں ہو جاتی جس کا امکان کم ہے یہ کرب انھیں مرنے کے بعد بھی چین سے نہ سونے دے گا۔

گزشتہ ستر اسّی سال کے دوران مغربی ممالک میں جو اُردو افسانے تخلیق کیے گئے ہیں اُن میں اکثر میں یہ مسائل کسی نہ کسی شکل میں ہمیں اُبھرتے نظر آتے ہیں۔ ''فرار'' جتیندر بلو (لندن) کے اہم افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ اس میں جہاں ایک طرف شراب نوشی خصوصاً عورت کی شراب نوشی کو کھل کر بیان کیا گیا ہے وہاں افسانے کے مرکزی کردار کے ذریعے قومی شناخت، قومی پاکیزگی جنسی آزادی عورتوں کا بچے جننے سے اجتناب، بچوں کا ماں باپ کے تئیں مخاصمانہ رویہ، نئے مُلک میں اجنبیت کا احساس وغیرہ موضوعات پر بھی اظہار خیال کیا گیا ہے۔ یہاں اس بات پر بھی خاص طور سے زور دیا گیا ہے کہ مُلک

بدل جانے سے انسان کی مٹی نہیں بدل جاتی۔ بچپن میں ہی جو عناصر ہماری شخصیت کا حصہ بنتے ہیں وہ ساری عمر ہمارا ساتھ دیتے ہیں۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ان تارکین وطن کی جو نسلیں وہاں پیدا ہو رہی ہیں اُن کی مٹی کہاں تک اپنے آباواجداد کی اقدار کی پاسداری کر سکے گی ایک بحث طلب مسئلہ ہے۔ اس کہانی سے چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

مگر یہ کسی نہ کسی روز تو ہونا ہی تھا۔ ماحول بدلتا ہے تو سوچ بدلتی ہے۔ سوچ بدلتی ہے تو شخصیت بدلتی ہے اور انجام کار شناخت کا مسئلہ آن کھڑا ہوتا ہے۔ جو دماغ کی نسوں کو بھی خشک کر ڈالتا ہے۔''

....

''دراصل ہم ڈیڑھ دو ماہ کے وقت سے کسی نہ کسی کے گھر پر ضرور اکٹھے ہوتے ہیں۔ یہ سلسلہ ایک طویل عرصے سے جاری ہے۔ اس سلسلے میں صرف مرد ہی نہیں، اُن کی بیویاں بھی شریک ہوتی ہیں بل کہ بیوی کا شرکت کرنا لازمی قرار دیا جاتا ہے۔ ورنہ صرف مرد کے لیے میزبان کا در کسی بھی صورت میں وا نہیں ہوا کرتا.......... پھر ہم قہقہے بلند کرتے ہوئے خوشگوار شام کو ناقابل فراموش بنانے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتے۔ دل کھول کر ہنگامہ کرتے ہیں۔ بے حساب باتیں کرتے ہیں۔ گھریلو، ذاتی، دُنیاوی پیٹ بھر کر کھانا کھاتے ہیں۔ خوب ناچتے ہیں اتنے گلاس خالی کرتے ہیں کہ ہر کسی کے لب پر سچ کے علاوہ کوئی دوسرا حرف نہیں اُبھرتا۔''

....

''نارمن نے مذاقاً اور طنزاً کہا: ''کون دعوا سے کہہ سکتا ہے کہ پچاس برسوں تک یہ دُنیا قائم رہے گی...... جس مقدار میں یورپ اور دوسرے خطوں میں میزائل لگادی گئی ہیں، کسی لمحے بھی عالمی جنگ چھڑ سکتی ہے۔ اور اس کا انجام......''

....

''گریگری خاموش بیٹھا ہر کسی کے خیالات غور سے سن رہا تھا ایک نظر مجھے

دیکھ کر اسٹیلا سے مخاطب ہوا۔ ''میرا خیال ہے کہ پچاس برسوں میں ہماری سوسائٹی ہر اعتبار سے ملٹی کلچرل ہوگی...... اینگلوسیکسن قوم کو بہت زیادہ نقصان اُٹھانا ہوگا...... عین ممکن ہے قوم کی پاکیزگی قریب قریب ختم ہوجائے۔''

....

یورپ کی جدید مادی و صنعتی تہذیب نے انسانوں کو کس حد تک خودغرض ہی نہیں بے حس بھی بنادیا ہے اس کا اندازہ بھی ان افسانوں کو پڑھ کر بخوبی ہوجاتا ہے۔ آدمی اب ماں باپ کا ہی نہیں اپنی اولاد تک کا بوجھ اٹھانے کے لیے تیار نہیں ہے۔ اسی لیے یورپ کی خواتین جہاں ایک اولاد پیدا کرنے کے درد سے نہ آشنا ہوتی چلی جارہی ہیں وہاں نوجوان بھی ماں باپ کی ذمے داریوں کا بوجھ اُٹھانے کے لیے تیار نہیں ہیں۔ انسانی ذمے داریوں کا بوجھ اُٹھانے سے انحراف کی اس روش نے مغربی تہذیب کو غیرانسانی سماج کے گرداب میں یوں پھانس لیا ہے کہ اب اس سے نکلنا اُس کے بس کی بات نہیں رہی۔ مغربی تہذیب میں پھیلتی ہوئی اس وبا سے وہ ہندوستانی خاندان بھی متاثر ہوتے چلے جارہے ہیں، جو وہاں آباد ہوئے یا ہورہے ہیں۔ چناں چہ جتیندر بلّو اس افسانے میں ایسی ہندوستانی خواتین کا ذکر کرتے ہوئے اپنے ایک کردار سے مندرجہ ذیل خیالات کا اظہار کراتے ہیں:

''جانے کیوں میں نے لاونج میں بیٹھی ہوئی ہر عورت کا سرسے پا تک جائزہ لینا شروع کردیا۔ ہر بار میری نظر گھوم پھر کر اُس کے شکم پر آ کر رُک جایا کرتی تھی اُن میں کوئی بھی شکم ایسا نہ تھا جو زچگی کے دردناک عمل سے گزرا ہو۔ اُس کے جان لیوا درد کو انتڑیوں تک محسوس کیا ہو اور اپنے ہی گوشت میں اپنا عکس دیکھا ہو۔''

....

اس جھنجھٹ میں کون پڑے...... پہلے اپنا پیٹ کاٹ کر بال بچوں کی پرورش کرو...... اُن کی ہر اُلٹی سیدھی مانگ پوری کرو...... اور جب وہ بالغ ہوکر اپنے پیروں پر کھڑے ہوجاتے ہیں تو ماں باپ کی ذرا بھی پروا نہیں کرتے...... بڑھاپے میں یوں آنکھیں پھیر لیتے ہیں گویا کبھی واسطہ ہی

نہ رہا ہو ... پھر اُن کے لیے اپنا وقت، پسینہ اور جذبات کیوں ضائع کیے جائیں؟''

....

حسین شاہد نیدر لینڈس میں مقیم ہیں۔ آپ نے اُن بین الاقوامی سازشوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے جن کے تحت امیر ملک غریب ملکوں کا استحصال کرتے ہوئے ان کا خون نچوڑتے نظر آتے ہیں۔ یہ غریب ملک آزاد و خود مختار ہوتے ہوئے بھی آزاد و خود مختار نہیں ہیں۔ امیر ممالک جب چاہتے ہیں انھیں اپنے اشاروں پر ناچنے کے لیے مجبور کر دیتے ہیں۔ یہ اشارہ شاید امریکہ کی طرف ہے جو اِس وقت دُنیا کا واحد طاقتور ملک ہے، اور جس نے اپنی شاطرانہ چالوں کے پنجے غریب ملکوں پر اس طرح گاڑ رکھے ہیں کہ وہ اُس کے خلاف آواز بھی بلند نہیں کر سکتے۔ ''ایک چھوٹا سا واقعہ'' ان کا ایسا ہی ایک افسانہ ہے جس میں دنیا بھر کے سایوں کے ایک بین الاقوامی اجلاس کے حوالے سے بڑے علامتی انداز میں امیر اور غریب ملکوں میں ہونے والے واقعات کی رپورٹوں کی وساطت سے ساری تخریبی چالوں کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔ افسانے کا آغاز اِس طرح ہوتا ہے:

> ''جب انسانوں نے اپنی نسل اور کرۂ ارض کو تباہ کرنا شروع کیا تو اُن کے سایوں کو تشویش لاحق ہونے لگی کیوں کہ سایوں کا اپنا مستقبل انسانوں کے ساتھ وابستہ ہے۔ سائے جو کچھ دیکھ رہے تھے وہ انسانوں کو بھی نظر آنا چاہیے تھا لیکن نہ جانے انسان ایک احمقانہ بے نیازی سے اپنی بربریت جاری کیے ہوئے تھے......
>
> ''جب بات حد سے بڑھ گئی تو سایوں نے اپنا بین الاقوامی اجلاس طلب کر لیا۔ ہر ملک کے سایوں سے کہا گیا کہ وہ اپنے ہاں کے حالات لکھ کر لائیں......''

چناں چہ اب ہر ملک سے آئے ہوئے نمائندے اپنی اپنی رپورٹیں پیش کرتے ہیں۔ اور ایسے ایسے انکشافات ہوتے ہیں کہ سائے لرز لرز جاتے ہیں۔ سب سے پہلے ایک محکوم ملک سے آیا ہوا سایہ ایک ٹیپ کی ہوئی گفتگو سناتا ہے جو ایک رکن اسمبلی اور پولیس افسر کے درمیان واقع ہوئی ہوتی ہے۔ پولیس سیاست دانوں کی کالی کرتوتوں پر کس کس

طرح پردہ ڈالتی ہے اور اُن سے نجی فائدے حاصل کرتی ہے، اور مجرموں کے جرائم کو غریب اور شریف نوجوانوں کے سر منڈھ کر پولیس اُن کے مستقبل کو کس کس طرح برباد کرتی ہے اس کا انکشاف اِس افسانے میں بخوبی ہوتا ہے۔

ددوسرا مکالمہ ایک صوبے کے چیف منسٹر اور پولیس کے سربراہ کے درمیان ہوئی گفتگو پر مشتمل ہے۔ یہاں بھی جمہوری حکومتیں حزب اختلاف کی آواز کو دبانے کے لیے جو ہتھکنڈے استعمال کرتی ہیں ان کو بیان کیا گیا ہے۔ الیکشن میں یہ جمہوریت کے مبلغ ووٹ حاصل کرنے کے لیے کس کس طرح کے حربے استعمال کرتے ہیں انھیں بھی طشت از بام کیا گیا ہے۔

اگلی گفتگو سپہ سالار اور مہامنتری کے بیچ میں ہوتی ہے۔ جس میں فوجی افسروں کے اُن عزائم کو پیش کیا گیا جن کے تحت وہ ہمیشہ اقتدار ہتھیانے کی تاک میں رہتے ہیں اور پاکستانی افواج کی طرح ہمیشہ اس ٹوہ میں رہتے ہیں کہ جمہوری نظام میں کوئی خرابی پیدا ہو اور اقتدار پر قابض ہو جائیں۔

اس کے بعد سربراہ مملکت اور سب سے بڑے جج جو چیف جسٹس بھی ہو سکتے ہیں کے درمیان گفتگو ہوتی ہے۔ جس میں یہ بتانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ کس طرح حکومت عدلیہ کو اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتی ہے۔

ٹیپ کیے گئے ان چار مکالموں کو سننے کے بعد بقیہ محکوم ممالک بھی اِس بات کا انکشاف کرتے ہیں کہ ان کے ہاں بھی حالات اسی سے ملتے جلتے ہیں۔ اس موقع پر حاکم ملکوں سے آئے ہوئے سائے کس طرح کے خیالات کا اظہار کرتے ہیں اس سے متعلق ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ”حاکم ملکوں سے آنے والے سائے تعداد میں بہت کم تھے۔ انھوں نے بتایا کہ اُن کے حاکم بھی خصلت ۔۔کے اعتبار سے ایسے ہی ہیں جیسے محکوم ملکوں کے حاکم۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ محکوموں کو جرم کرنے کا وہ سلیقہ نہیں آتا جو حاکموں کا طرّہ امتیاز ہے۔ محکوم ننگی جارحیت سے لوگوں کو دبا کر رکھتے ہیں جب کہ حاکم یہی جرم اس چابک دستی سے کرتے ہیں کہ وہ جرم ہوتے ہوئے بھی نیکی نظر آتا ہے۔ دوسرے انھیں محکوموں پر ایک برتری

بھی حاصل ہوتی ہے۔ ان کے عوام نسبتاً مطمئن رہتے ہیں۔ نتیجتاً اُن پر
پڑنے والا اندرونی دباؤ کم ہوتا ہے اور انھیں دوسرے ملکوں پر تسلط رکھنے
کے لیے مناسب وقت ملتا رہتا ہے۔ دباؤ کم ہونے کے طفیل وہ آزادیِ فکر
واظہار کے چمپیئن بھی بنے رہتے ہیں۔''

آخری گفتگو ایک بڑے اور ایک چھوٹے لیڈر کے درمیان ہوتی ہے۔ ایک کا تعلق بڑے ملک سے ہے اور دوسرے کا چھوٹے ملک سے۔ دونوں کس قیمت پر ایک دوسرے کے مفادات کا تحفظ کرتے ہیں اس گفتگو سے واضح ہو جاتا ہے۔ چھوٹا لیڈر بڑے لیڈر سے ملنے کے لیے اُس کے ملک گیا ہوتا ہے۔ ملاقات کے دوران بہت سے موضوعات زیر بحث آتے ہیں جن میں آزادیِ نسواں بھی ایک موضوع ہے۔ اِس پر کی گئی گفتگو کے دوران یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اشارہ اسلامی ممالک کی طرف ہے جہاں عورتوں کو پردے میں رہنے کی تلقین کی جاتی ہے۔ بڑا لیڈر اس کے بارے میں کس طرح اظہار خیال کرتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''یہ عجیب سی بات ہے کہ آپ کے ملک میں ہمارے جیسی آزادی نسواں
کے حامی بھی موجود ہیں اور ایسے بنیاد پرست بھی جو عورتوں کو پیک کر کے
رکھنے کی تلقین کرتے ہیں۔ اگلے دن آپ کے ملک پر ایک ڈاکومنٹری
دیکھ رہا تھا۔ مجھے یوں لگا جیسے سڑکوں پر پیک کیے ہوئے پارسل متحرک
ہیں پوچھنے پر پتا چلا کہ یہ عورتیں ہیں۔''

اس کے جواب میں چھوٹا لیڈر کیا کہتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''اس کا سبب وہ جہالت ہے جو مذہب کے نام پر پھیلائی جاتی ہے۔ ویسے
دستوری طور پر ہمارا ملک تقریباً نصف صدی سے سیکولر پالیسی اپنا چکا ہے۔
انفرادی طور پر کچھ بنیاد پرستی پائی جاتی ہے۔ لیکن اس میں ہمارا ہی فائدہ
ہے۔ بنیاد پرست اِس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ امیری غریبی اللہ کو مرضی
سے ہوتی ہے۔ لہٰذا وہ ہمارے خلاف کچھ نہیں کہتے۔ ہم بھی جہالت کو اس
کے حال پر چھوڑ رکھتے ہیں۔ البتہ شمال کے لامذہب لوگ زیادہ پریشان
کرتے ہیں۔ انہی کو دبانے کے لیے مالی وسائل کم پڑ رہے ہیں۔''

اس کے بعد کی گفتگو سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ بڑے مک اپنے مفادات کی خاطر چھوٹے ملکوں کے ہر ظلم پر پردہ ڈالنے کے لیے تیار رہتے ہیں بشرطیکہ ان کے مظالم کی خبر میڈیا کو نہ چلے۔ اسی لیے اگلے مکالمے میں وہ چھوٹے لیڈر کو متنبہ کرتے ہوئے کہتا ہے:

''...... ہمیں صرف دو باتوں سے غرض ہے۔ ہمارے اقتصادی مفادات محفوظ رہیں اور آپ کی حقوق انسانی کی کوئی خلاف ورزی میڈیا کے ہاتھ نہ آنے پائے۔ اگر آپ یہ نہیں کرسکتے تو ہم آپ کی جگہ کوئی دوسرا لے آئیں گے (یعنی لیڈر بنادیں گے) آپ کے ملک سے ہمارے پاس کئی اُمیدواروں کی درخواستیں آتی رہتی ہیں۔''

اس ساری گفتگو سے اندازہ ہوجاتا ہے کہ بڑے ممالک چھوٹے ممالک کے نظم ونسق میں کسی حد تک دخیل ہوتے ہیں کہ اُن ممالک کے لیڈروں کو بدلنا انھیں صفحۂ ہستی سے مٹادینا اُن کے لیے کتنا آسان ہوتا ہے۔ ہندوستان، پاکستان، بنگلہ دیش، شری لنکا اور دوسرے چھوٹے ملکوں کے سربراہان مملکت کے جتنے بھی قتل ہوئے ہیں، وہ اسی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

سایوں کی اس کانفرنس کے اختتام پر جو نتائج سامنے آتے ہیں اور جو اعلانیہ جاری کیا جاتا ہے اس سے عبرت حاصل کرنے کی ضرورت ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''کانفرنس کئی دن جاری رہی۔ سائے برابری کی سطح پر چل رہے تھے اس لیے پروٹوکول کا کوئی مسئلہ نہ تھا۔ جیسے جیسے رپورٹیں پڑھی جاتی رہیں سامعین یہی کہتے رہے کہ صرف نام اور مقام مختلف ہیں، واقعات ایک جیسے ہیں۔ کانفرنس کے اختتام پر سایوں نے جو نتیجہ اخذ کیا وہ یہی تھا کہ اپنی تمام تر مادی ترقی کے باوجود انسانوں کی بڑی اکثریت ذہنی طور پر ابھی تک نابالغ ہے، بے شعور ہے، ناعاقبت اندیش ہے، خودغرض ہے، دروغ گو ہے اور موقع ملنے پر اُن میں اور جنگلی درندوں میں کوئی فرق نہیں رہتا۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ انسان ہر چیز کو بیچ کھاتا ہے۔ اس کی دُکان میں سب سے منافع بخش سودا 'خدا' ہے۔''

''درمیان میں اُس مہم کا ذکر بھی آیا جو حاکم ملکوں نے نیو ورلڈ آرڈر کے

نام پر چلا رکھی ہے۔ سایوں کے نزدیک یہ حاکموں کے مجرمانہ سلیقے کا ایک
اور ثبوت تھا کہ پیش نظر منزل ''نیو ورلڈ ڈِس آرڈر'' ہے۔ لیکن اُسے نام
''نیو ورلڈ آرڈر'' کا دے دیا ہے۔''

آخر میں یہ سایوں کی کانفرنس جو اعلانیہ جاری کرتی ہے اُس کے آخری الفاظ اِس طرح ہوتے ہیں:

''اعلامیے کا لُب لباب یہی تھا کہ انسان لاعلاج مریض ہے جو نہ دیدۂ
عبرت نگاہ رکھتا ہے اور نہ گوشِ نصیحت نیوش۔ اُس کے ہاتھوں فطرت اور
خود اپنی نسل کی بربادی اب مستقبل بعید کی بات نہیں ہے۔''

خالد سہیل (کناڈا) کے ہاں بھی مغربی زندگی، مغربی تمدن اور وہاں کی روزمرہ زندگی کی جھلکیاں ملتی ہیں۔ مثلاً ''دو کشتیوں میں سوار'' میں وہ ہمیں مغربی زندگی کے گھریلو آداب، ان کے رہن سہن کے طور طریقوں، ان کی عمارتوں کے رنگ روپ، گھر کے اندر کا سازوسامان سے روشناس کراتے اور مختلف نتائج اخذ کرتے ہوئے وہاں مقیم برِصغیر کے افراد کے ردِ اعمال کی خوبصورت تصویریں اُتارتے چلے جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ مغربی زندگی میں عورت کا مقام، اُس کے حقوق، عورتوں کو حاصل آزادی کے پس منظر میں مشرقی خواتین کے بدلے ہوئے رویوں کو بھی خوب اُبھارتے ہیں۔ اس افسانے میں مشرقی اور مغربی عورت خصوصاً امریکی عورت کے اپنے جسم کے تئیں رویوں کا بھی بڑے بیباکانہ انداز میں موازنہ کیا گیا ہے جو شاید مشرقی فضا میں رہتے ہوئے ممکن نہ ہوتا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہمارے ہاں کے ادیب اس طرح کی تحریریں نہیں لکھتے لیکن ایسی مثالیں خال خال ہی نظر آتی ہیں۔ چند اقتباسات ملاحظہ کیجیے:

''جب میں پاکستان میں ایک لڑکی تھی تو مجھے اپنے پستانوں کو چھونے اور
ان سے کھیلنے سے منع کیا جاتا تھا۔ میں اپنے جسم سے بھی مدتوں ناواقف
تھی۔ رابرٹ اُسے اس پیار سے چھوتا کہ میں حیران ہو جاتی۔ درحقیقت
رابرٹ نے ہی صحیح معنوں میں میرا اپنے جسم سے تعارف کرایا تھا۔''

....

''امریکہ میں عورتیں اپنے پستانوں کی حقیقی شکل سے خوش تھیں اِس کے

علاوہ بریزیر کا کام سہارا دینا تھا نہ کہ پستانوں کی شکل وصورت بگاڑنا۔''

یورپی یا مغربی ماحول میں منتقل ہوکر شادی بیاہ کے معاملے میں بھی ہماری خواتین کے رویوں میں کس طرح تبدیلی آرہی ہے اس کی ایک جھلک دیکھیے:

''...... میں کتنی خوش نصیب تھی کہ میں نے پرویز سے آٹھ سال کی شادی کے بعد جدائی کر لی تھی۔ شادی کے بندھنوں میں میری جوانی وقت سے پہلے ڈھلنے لگی تھی۔ میں نے ایک دفعہ پھر اپنے پانچ فٹ سات انچ کے سراپا کو آئینہ میں دیکھا۔ پرویز مجھ سے قد میں چھوٹا تھا۔ شاید اسی لیے وہ مجھ پر ہمیشہ حکم چلاتا رہتا تھا۔ وہ میری شخصیت کو ہی دبا دینا چاہتا تھا۔ لیکن میں بھی آخر ایک پنجابن مٹیار تھی، دبنے والی کہاں تھی۔ میرے سینے میں بھی دل دھڑکتا تھا اور اس میں بھی اُمنگیں انگڑائیاں لیتی تھیں۔ پاکستان میں ہوتی تو شاید یہ جبر سہہ جاتی لیکن امریکہ میں آکر تو اس کا کوئی جواز نہ تھا۔ یہاں تو عورتیں مردوں کے برابر تھیں اور انھیں ہر قسم کے حقوق حاصل تھے۔ میری ماں نے میرے باپ کے ساتھ عمر بھر رہ کر کیا پایا۔ وقت سے پہلے بوڑھی ہوگئی اور موت سے پہلے ہی گئی۔ میں جوان ہوں نہ صرف زندہ رہنا چاہتی ہوں بل کہ خوش خوش زندہ رہنا چاہتی ہوں۔ ''خوش رہنا ہر عورت اور ہر مرد کا بنیادی حق ہے۔'' مجھے ایک سہیلی نے بتایا تھا۔ کتنے افسوس کی بات ہے کہ لاکھوں عورتیں اس حق سے محروم ہیں۔ لیکن خوشی ہر شخص کو خود حاصل کرنی ہوتی ہے خود بخود نہیں مل جاتی۔ اس لیے جب میں نے پرویز کو کہا تھا کہ میں شادی سے بہت ناخوش ہوں اور اُس سے علیحدہ ہوکر خوش رہنا چاہتی ہوں تو وہ مجھے ایسے دیکھ رہا تھا جیسے میں کسی اور پلینٹ کی رہنے والی ہوں۔''

(دو کشتیوں میں سوار)

مغربی ماحول میں رہنے کی وجہ سے عورت میں جو بیداری آئی ہے اُس نے اس کو زبان دے کر اس قابل بنا دیا ہے کہ وہ کھل کر مرد سے اپنے وجود کی تکمیل کے تقاضے کرے۔ یہاں بھی افسانے کی ہیروئن یہی سب کچھ کرتی نظر آتی ہے۔ ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

''ہم جب بھی ہمبستری کرتے ہیں تو تم جلدی سے فارغ ہوکر سو جاتے ہو۔ مجھے ذرا بھی لطف نہیں آتا۔مدّتوں سے اورگیزم سے محروم ہوں۔''

''چھچو کی ملیاں کی شہزادی'' میں ستیہ پال آنند (امریکہ) نے غیر قانونی طور پر تارکین وطن کے استحصال کے ساتھ ہی ساتھ امریکہ یا مغربی زندگی کی چنداور جھلکیاں پیش کی ہیں۔ یہاں سب سے پہلے یہ معلوم ہوتا ہے کہ امریکہ میں محنت کی قدر و قیمت کا احساس اس حد تک بڑھا ہوا ہے کہ وہاں مشرقی مما لک کے برعکس محنت کی اُجرت کا پیمانہ گھنٹوں، ہفتوں یا مہینوں کے نظام پر مشتمل ہے۔ مستقل ملازمت کے ساتھ ہی ساتھ غیر مستقل ملازمت کا بھی نظام رائج ہے۔ آپ چاہیں تو ایک مستقل ملازم کے طور پر کسی ادارے میں بھی کام کر سکتے ہیں اور ایک غیر مستقل ملازم کے طور پر بھی گھنٹوں کے حساب سے بیک وقت دو تین اداروں کی خدمات انجام دے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ قانونی طور پر امریکہ میں داخل ہوئے تارکین وطن کے لیے اجرت کا پیمانہ الگ ہے اور غیر قانونی طور پر روزگار کی تلاش میں وہاں پہنچے تارکین وطن کے لیے الگ۔ غیر قانونی طور پر پہنچے لوگوں کو چوں کہ قانون کا تحفظ حاصل نہیں ہوتا اس لیے ان کی محنت کی اُجرت مالک کی صوابدید پر منحصر ہوتی ہے۔ وہ جو طے کرتا ہے انھیں قبول کرنا پڑتا ہے۔ وہ اپنے حقوق کے لیے لڑنہیں سکتے۔ جس کی وجہ سے ان کی محنت کا اکثر استحصال ہوتا ہے۔

''چھچوں کی ملیاں کی شہزادی'' میں ٹک اسٹال کا مالک اسٹال پر آئی خاتون سے گفتگو کرتے ہوئے اپنے ملازمین کے بارے میں مندرجہ ذیل معلومات فراہم کرتا ہے:

> ''......ایک بھارتی سیلز مین پانچ ڈالر فی گھنٹہ کے حساب سے شام پانچ بجے سے نو بجے تک میری مدد کرتا ہے صبح کے وقت زیادہ بکری نہیں ہوتی تو بھی تین گھنٹوں کے لیے ایک پاکستانی لڑکی ریحانہ موجود رہتی ہے۔ غیر قانونی تارکِ وطن ہونے کی وجہ سے مجھے اُسے زیادہ نہیں دینا پڑتا۔ وہ تین ڈالر فی گھنٹہ کے حساب سے ہی کام کر کے بہت خوش ہے۔''

پانچ دن ملازمت کرنے کے بعد ہفتے کے دو دن جی بھر کے آرام کرنے کا رواج بھی مغربی مما لک ہی کا حصہ ہے۔ ہفتے کے پانچ دن جی توڑ کر محنت کرنا یہاں تک کہ دفتری اوقات میں کسی سے بات تک نہ کرنا اور ویک اینڈ کے دنوں میں دفتر کو بالکل فراموش کر دینا

اور اسے کسی سمندر کے کنارے یا صحت افزا مقام پر پوری فراغت سے گزارنا یہ سب مغرب میں ہی ممکن ہے، مشرق میں اس کا تصور تک نہیں کیا جا سکتا۔

ویک اینڈ کے علاوہ لانگ ویک اینڈ کا نظام بھی رائج ہے۔ جب کبھی جمعہ، ہفتہ اور اتوار اکٹھے مل جاتے ہیں اور اُن دنوں کو کسی جگہ پر گزارنے کا منصوبہ بنایا جاتا ہے تو اس کو لانگ ویک اینڈ کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ لانگ ویک اینڈ تفریح کے لیے ہی برتا جائے اسے کسی کام کے لیے مخصوص کیا جا سکتا ہے۔ یعنی معمول کے کام سے ہٹ کر جب کسی اور کام کے لیے اس کو برتا جاتا ہے تو اُسے بھی لانگ ویک اینڈ کہا جاتا ہے۔ اس کے مقابلے میں ویک اینڈ کے دو دن صرف تفریح کے لیے مخصوص ہوتے ہیں۔ ستیہ پال آنند نے اس طرح کی سبھی باتوں کا ذکر اپنے مندرجہ بالا افسانے میں کیا ہے جس سے قارئین کی معلومات میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔

سائیں سُچا کے افسانے سویڈن کی فضا کی ترجمانی کرتے ہیں اور زیادہ تر موضوعات ایسے ہیں جن کا تعلق مغربی تمدن ہی کے مختلف پہلوؤں سے ہے۔ ''نیک اور بد'' اُن کے اہم افسانوں میں سے ایک ہے۔ جس میں عراق پر امریکہ کے حملے کی وجہ سے پیدا ہونے والی صورت حال کو موضوع بنایا گیا ہے۔

''گیلی'' میں سائیں سُچا نے مغرب کی اُس زندگی کی تصویریں پیش کی ہیں جن میں آزادیٔ نسواں نے ایک ایسے سماج کی تشکیل عمل میں لائی ہے جس میں شراب کا بے محابا استعمال اور جنسی آزادی عورت کا واحد مقصد بن کے رہ گئے ہیں۔ ''گیلی'' میں مرکزی کردار ایک ایسی عورت کا ہے جو ایک عرصے تک ازدواجی زندگی کے بندھن میں پڑے بغیر ایک مرد سے منسلک رہنے کے بعد اب آزاد ہو چکی ہے۔ اپنی اس زندگی کے بارے میں وہ یوں سوچتی ہے:

> ''بارہ لمبے برس اُس نے ایک بوجھ کے ساتھ گزارے تھے۔ بارہ برس کی لمبی غلامی — ذہنی، جذباتی، معاشی اور معاشرتی — اس نے اس بوجھ، اُس کے والدین، اُس کے گھر، کپڑے، کتابیں یعنی اس کی ہر شئے کو سنبھالا تھا۔ اس دوران اُس نے شکریہ کا ایک لفظ بھی نہیں سنا تھا۔ بس اس سے اُمید کی جاتی تھی کہ وہ اس کی ہر ضرورت پوری کرے گی۔ کیوں کہ اُن

دونوں کی شادی نہیں ہوئی تھی اس لیے اُسے بیوی کے روپ لینے کی ضرورت نہیں تھی، ورنہ وہ اس کی سب کچھ تھی۔ باورچن، دھوبن، بستر کی زینت باندی، وہ دونوں اہل قلم قبیلے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان بارہ برس کے درمیان جب کہ وہ آزادی سے اپنے تاثرات قلمبند کرتا رہا تھا اُسے اس کی زندگی کے دوسرے ''اہم مسائل'' کو حل کرنے کے بعد کبھی اتنا وقت میسر نہ ہوا تھا کہ وہ بھی آرام سے دو گھڑی بیٹھ کر اپنے خیالات کو ترتیب میں لا سکتی۔ وہ اُس کی زندگی میں پہلا مرد نہیں تھا۔ اور شاید نہ ہی آخری، لیکن یقیناً وہ ''بوجھ'' جسے اُس نے سب سے زیادہ دیر برداشت کیا تھا۔ مگر پھر بھی وہ کوئی برا شخص تو نہیں تھا۔ اُس کے جتنے بھی واقف مرد گزرے تھے تقریباً ویسا ہی۔ چناں چہ اس نے ایک سیدھا سا نتیجہ اخذ کیا تھا۔ سب مرد واہیات ہوتے ہیں۔''

''اُڑان ایک عقاب کی'' سعید انجم (ناروے) کا افسانہ ہے جس میں مصنف نے ایک طرف تو سائنس اور مذہب کے ٹکراؤ کو پیش کیا ہے اور دوسری طرف وطن کی محبت اور پردیش میں پیدا ہونے والے متعدد مسائل کو موضوع بنایا ہے۔ ''سوتا جاگتا خواب'' میں وہ زندگی کی اس ہماہمی کو پیش کرتے ہیں جس کا شکار وہ لوگ ہوتے ہیں جو روزگار کی تلاش میں مغرب کی طرف رُخ کرتے ہیں۔ زندگی انھیں مشین کے کل پرزوں کی طرح جینے کے لیے مجبور کر دیتی ہے۔ اور وہ طرح طرح کے واہموں کا شکار ہو جاتے ہیں۔

''دن پتی کا پودا'' میں صفیہ صدیقی (لندن) اُس منافرت کو بڑے موثر انداز میں پیش کرتی ہیں جو کالوں اور گوروں کے درمیان اب بھی باقی ہے۔ اس کے علاوہ اس بے تعلقی اور بے حسی کو بھی پیش کیا گیا ہے جو نئی تہذیب نے وہاں عام کی ہے اور جس کی وجہ سے ہر انسان ایک جزیرے کے مانند صرف اپنی ذات میں قید ہو کر رہ گیا ہے۔

''پس دل'' جنوبی افریقہ کے سیاسی پس منظر کے حوالے سے لکھا عابد جعفری (کناڈا) کا ایک موثر افسانہ ہے۔ سفید فام حکومت کے زیر سایہ سیاہ فام عوام پر کس کس طرح کے مظالم ڈھائے گئے اور انھیں کس کس طرح کی مشکلات کا سامنا رہا انھیں مصنف نے اس افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ کہانی میں سیاہ فام لیڈر ''اومبا'' کو گرفتار کرنے کے

بعد جب میجر ڈربن کے سامنے لایا جاتا ہے تو میجر ڈربن نہایت غصے میں اس سے یوں مخاطب ہوتا ہے:

''کیا تم جانتے ہو اومبا کہ اس (بندوق) کے ایک معمولی سے اشارے پر تمہاری زندگی کا انحصار ہے۔''

''میں جانتا ہوں میجر مگر کیا تم سمجھتے ہو کہ میں زندہ ہوں ؟نہیں میجر سڑکوں پر تعینات تمہارے شکاری میرے معصوم لوگوں کو اپنی گولیوں کا نشانہ بنا رہے ہیں۔ان کے جسموں کے ذریعے میں اپنی رُوح پر سینکڑوں مرتبہ گولیاں کھا چکا ہوں اور اتنی دفعہ مر چکا ہوں کہ اب زندگی اور موت کے درمیان فرق ختم ہو چکا ہے۔''اومبا نے ایک گہری سانس لی۔

''میجر وہ لوگ جو سڑکوں پر قتل کیے جا رہے ہیں اُن کے پاس جینے کا کوئی جواز نہیں اور اب یہ زندگی اور موت کے درمیان سانس لیتے لیتے اُکتا گئے ہیں۔ تمہارے ظلم و جور نے انھیں مجبور کر دیا ہے کہ یہ زندگی یا موت میں سے کسی ایک چیز کا انتخاب کریں۔''

پیٹ کی خاطر ملکوں ملکوں بھٹکنے کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا ہے کہ لوگ اپنے دین دھرم یا تہذیب وتمدن سے بھی دُور ہوتے چلے گئے ہیں۔ چناں چہ اُن کی اس آزادہ روی سے بھی کچھ ایسے مسائل پیدا ہوئے ہیں جو اُن مسائل سے کہیں زیادہ سنگین ہیں جن کا شکار ہر وہ شخص ہوتا ہے جو روزی روٹی کی تلاش میں اپنے گھر سے باہر نکلتا ہے۔اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہے کہ گھر میں رہنے والے سبھی دین دھرم کے رسیا ہوتے ہیں۔ ہمارے ہاں بھی جدید سائنسی تہذیب کی وجہ سے ایسے لوگوں کی اچھی خاصی تعداد اُبھر آئی ہے جو مذہب و دین کو محض ڈھکوسلا یا اگلے وقتوں کی شے قرار دے کر اس سے قطعی بے گانگی اختیار کر چکے ہیں۔ لیکن اُن کے اس رویے سے وہاں وہ مسائل پیدا نہیں ہوتے جو غیر ممالک میں ہوتے ہیں۔ ''نوجیون'' میں قیصر تمکین نے اسی کو افسانے کا موضوع بنایا ہے۔اس افسانے کا مرکزی کردار عنایت جب بھی اپنے بستر پر لیٹتا ہے تو اسے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ مر گیا ہو۔''بچپن سے ہی اُس کے کانوں میں یہ بات پڑی ہوئی تھی کہ مردے سنتے ہیں۔ اپنے بستر پر بے حس وحرکت پڑے پڑے وہ انتظار کرتا کہ اب لوگ آئیں گے، اُس کو غسل دیں

گے اور کفن پہنا کر قبرستان لے جائیں گے۔ مگر کیوں؟ اس پر وہ پریشان ہو جاتا ہے۔
عنایت نے بہت سوچ سمجھ کر فیصلہ کیا تھا کہ اس کا کوئی مذہب نہیں ہے، اسی لیے جب وہ
اپنی آخری رسوم کے بارے میں سوچتا تو اُلجھن میں پڑ جاتا۔ اگر وہ کسی ہوائی حادثے میں
مرتا تو کفن دفن کا سوال ہی نہ ہوتا۔ یا اگر کسی بحری سفر میں مرتا تو آسانی سے اُس کی لاش
سمندر کے سپرد کر دی جاتی اور قصہ ختم ہو جاتا۔ اب مشکل یہ تھی کہ لوگ اس کو انگریزوں کے
قبرستان لے گئے تو وہاں خواہ وہ پروٹسٹنٹ ہوں یا کیتھولک اس کو جگہ ملے گی ہی نہیں۔ موت
کی تصدیق کا پروانہ ملتے ہی اُس کو کالوں یا رنگ دار لوگوں کی کسی انجمن یا ادارے کے سپرد
کر دیا جائے گا۔ وہاں ہندو اُس کو جلانے کی ذمے داری نہیں لیں گے۔ سکھوں کے یہاں
کوئی ایسی مد ہے ہی نہیں جس کے تحت مسلمان مُردوں یا ناستکوں کو ٹھکانے لگایا جا سکے۔
بودھی اس کے مسلک کے کچھ قریب تھے مگر اس کا انجام بخیر کرنے کے بارے میں وہ بھی
خاموش تھے۔ یہودیوں سے اگر درخواست کی جاتی اور وہ اس کو کسی طرح اپنے کسی گم شدہ
قبیلے کی کوئی کڑی مان کر اپنا تے بھی تب بھی اصلاح پسند، قدامت پسند، اور ترقی پسند تینوں
فرقوں کے ربیوں کے پاس اس کے لیے کوئی دُعا نہیں تھی۔ وہ زیادہ سے زیادہ یہی کر سکتے
تھے کہ جس طرح لاش اُن کے پاس آئے اس کو بجنسہٖ اس طرح توپ دیں اور آسمان کی
طرف نگاہ اُٹھا کر معاملہ ختم کر دیں۔ لے دے کر پھر مسلمان ہی رہ گئے تھے خواہ وہ سنی ہوں
یا شیعہ اُن کا طریقہ کار ہی پرانا تھا کہ وہ مُردہ جسم کو نہلا دُھلا کر ایک صاف کفن میں لپیٹ کر
دفن کر دیں جو ہر طرح اس بات کی شہادت تھا کہ مرنے والا کلمہ گو تھا۔ پر جب اُن کو پتا چلے گا
کہ وہ لامذہب تھا اور کسی شرع کا پابند نہیں تھا تو وہ کیوں خواہ مخواہ اُس کے اخراجات کا جھگڑا
مول لیں گے۔"

"بیگانگی کی بیخ" میں منیر الدین احمد (جرمنی) نے جرمنی کی چند رسموں اور اور وہاں
کی ازدواجی زندگی پر روشنی ڈالی ہے۔ مثلاً کرسمس کے تہوار کے سلسلے میں وہاں کیا کچھ ہوتا
ہے اس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"یہ ۲۴ر دسمبر کی بات ہے وہ اتوار کا دن نہ تھا اگر چہ اس کا تعلق بھی ایک
تہوار کے ساتھ ہے۔ جرمنی میں دُنیا سے انوکھا دستور رائج ہے کہ کرسمس
کے تحفے تحائف ۲۴ر دسمبر کی شام کو دیے جاتے ہیں جب کہ اصلی تہوار

اُس سے اگلے روز منایا جاتا ہے۔ ۲۴؍دسمبر کی صبح سے لے کر دوپہر تک دُکانیں کھلتی ہیں اس روز وہی لوگ خریداری کے لیے شہر میں آتے ہیں جو ہر کام کو آخری لمحے پر اٹھا رکھنے کے عادی ہوتے ہیں۔''

اس افسانے میں آزادیِ نسواں کو بھی موضوع بنایا گیا ہے اور عورتوں کے بارے میں کچھ ایسے تصورات کا ذکر کیا گیا ہے جن کا تعلق صرف جرمنی کے تمدن سے ہے مثلاً جرمنی میں یہ اکثر کہا جاتا ہے کہ ''اگر مرد لوگوں میں مقبول ہو تو اس بات کو کامیابی کی دلیل سمجھا جاتا ہے جب کہ عورت کی مقبولیت کو اس کے کردار کی نشانی قرار دیا جاتا ہے۔''

یہاں عورت اور مرد کی محبت کا بھی ایک عجیب روپ ہمارے سامنے آتا ہے۔ کرستینا نام کی ایک خاتون اپنے خاوند سے صرف اس لیے علیحدگی اختیار کرنا چاہتی ہے کہ وہ ایک دوسرے سے شدید محبت کرتے ہیں۔ جب اُس سے پوچھا جاتا ہے کہ کیا اس کے شوہر کو کوئی اور عورت مل گئی ہے یا اسے کوئی اور مرد، تو وہ جواب دیتے ہوئے کہتی ہے:

''......دراصل اس کے خاوند کی بے انت محبت نے اُس کو پیس کے رکھ دیا تھا۔ دونوں کی زندگی ایک دوسرے کے گرد گھومتی تھی جس میں کسی تیسرے حتیٰ کہ ایک بچے کے لیے کوئی جگہ نہ تھی۔ انھوں نے شروع سے آپ میں یہ طے کر لیا تھا کہ وہ بچہ پیدا نہیں ہونے دیں گے تاکہ اپنی محبت کو ایک دوسرے پر مرتکز کر سکیں۔''

''پنر جنم'' نصر ملک (ڈنمارک) کی ایک اہم کہانی ہے جس میں اس بات کو موضوع بنایا گیا ہے کہ روزگار کی تلاش میں یا کہ اور وجہ سے چاہے ہم ملکوں ملکوں گھومتے ہیں پر بنیادی طور پر ہم وہیں رہتے ہیں جس سے ہماری مٹی کا خمیر اُٹھا ہوتا ہے۔ مٹی اپنے اندر ایک ایسی منفرد کائنات لیے ہوتی ہے کہ اُسے اُس سے کوئی پانی، کوئی آب وہوا، ماحول و موسم الگ نہیں کر سکتا۔ اور کسی دوسری جگہ چلے جانے، منتقل ہو جانے سے اُس سے کوئی نئی فصل نہیں اُگائی جا سکتی۔

اس کہانی میں ایک کیفے ٹیریا میں بیٹھے ہوئے یونی ورسٹی کے تین طالب علم آپس میں گفتگو کرتے ہیں۔ ایک کا نام پاول ہے جو ڈینش ہے اور جو بنارس ہندو یونیورسٹی میں ہندی زبان کا طالب علم رہ چکا ہے۔ اور وہ علوم شرقیہ کا طالب علم ہے۔ دوسرا پریتم ہے جس کا

تعلق ہندوستان سے ہے اور تیسرا محمود، جو پاکستانی ہے۔ پریتم جوان دنوں میڈیٹیشن کا ریاض کر رہا ہے اُسے اچانک یہ وہم ہو جاتا ہے کہ وہ بندر ہے اور ایک ہفتے کے ریاض کے بعد جب وہ یونیورسٹی لوٹتا ہے تو ہر ایک سے یہی سوال کرتا ہے کہ ''کیا وہ بندر نہیں ہے؟'' یہ بحث دیر تک تینوں کے درمیان کیفے ٹیریا میں ہوتی رہتی ہے اور رات گئے جب وہ ہوسٹل لوٹتے ہیں تو پریتم اپنے کمرے کے ٹیرس سے نیچے گر کر جاں بحق ہو جاتا ہے۔ دوسری طرف عین اُسی وقت کوپن ہیگن کے بھیڑیا گھر کی ایک بندریا بچے کو جنم دیتی ہے۔ یہ بندریا پچھلے برس ہندوستان سے لائی گئی ہوتی ہے۔

بنیادی طور پر یہ کہانی حیات بعدالموت کے فلسفے کو پیش کرتی ہے۔

یورپ میں بسنے والی ہندوستانی و پاکستانی ماؤں کی سب سے بڑی پریشانی کا تعلق اُن بیٹیوں سے ہے جو وہاں کے اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیوں میں زیرِ تعلیم ہونے کی وجہ سے سب سے زیادہ اُس جنسی آزادی کی یلغار کی زد میں ہیں جو اُن ممالک کے عوام کے لیے زندگی کا معمول بن چکی ہے۔ وہاں کوئی دوشیزہ کب کسی نوجوان سے ڈیٹنگ کا سلسلہ شروع کرتے ہوئے جنسی تعلقات قائم کر لے اور بغیر ماں باپ کی رضامندی حاصل کیے کب اُن تمام تجربات سے گزر جائے جن سے ہمارے ہاں شادی سے پہلے گزرنا معیوب ہی نہیں ممنوع قرار دیا جاتا ہے نہیں کہا جا سکتا۔

''پسِ آئینہ'' نعیمہ ضیاءالدین (جرمنی) کا ایک دِل کش افسانہ ہے جس میں موصوفہ نے اُس جنسی آزادی کے مضر اثرات کو پیش کیا ہے جس کا شکار یورپی معاشرہ گزشتہ ایک سو سال کے دوران ہوا ہے۔ ایک پاکستانی خاندان جو میاں بیوی کے علاوہ دو لڑکوں اور ایک لڑکی ثنا پر مشتمل ہے، جرمنی کے کسی شہر کے مضافات میں قیام پذیر ہے۔ یہاں یہ لوگ جس گھرانے کے ہمسائے بنتے ہیں وہ ایک خاتون مسز روز الین اور اس کی بیٹی سمونے پر مشتمل ہے۔ عام طور پر یورپی شہروں میں کسی کو بھی کسی کی خبر نہیں ہوتی۔ لوگ اجنبیوں کی طرح زندگی گزار دیتے ہیں لیکن یہ جگہ چوں کہ مضافات میں ہے اس لیے پاکستانی خاتون کی جلد ہی روز الین سے شناسائی ہو جاتی ہے اور پھر گاڑھی چھننے لگتی ہے۔

مسز روز الین روز کسی نہ کسی جنسی واقعے کی خبر لے کر رومانہ کے ہاں اُسے سنانے کے لیے آتی ہے جن سے یہ سمجھنے میں دقت نہیں ہوتی کہ یورپی معاشرہ اُس جنسی آزادی کی

وجہ سے خود ہی ایک ایسے جال میں پھنس گیا ہے۔ جس سے باہر نکلنا اب شاید اس کے لیے ممکن نہیں۔ مسز روزالین کس کس طرح کی اطلاعات رومانہ کو فراہم کرتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

''ایک دن مسز روزالین ہمسائے میں رہنے والی ایک سیاہ فام لڑکی کی ماں کے بارے میں بتاتے ہوئے کہتی ہیں:

''ایک مرتبہ کئی سال پہلے اُس کی ماں کہیں غائب ہوگئی تھی۔ میرا مطلب ہے جب اس کی ماں جوان اور غیر شادی شدہ لڑکی تھی تو کہیں چلی گئی تھی۔ اور جب واپس آئی تو یہ اتنا بڑا پیٹ لیے ہوئے تھی اور اس میں سے یہ کالی برآمد ہوگئی۔ پتا نہیں کون تھا جس کے پاس رہ آئی۔''

پھر مصنفہ اپنی زبان میں قارئین کو یہ اطلاعات فراہم کرتی ہیں:

''ـــــ جرمن لڑکیاں طاقت و توانائی کے ان سیاہ فام شاہ کاروں (افریقی نوجوانوں) پر بہت جلد ریجھ جاتی ہیں اور اس کے نتیجے میں ایسے ہی کلنک شاہ راہوں پر رلنے کے لیے وجود میں آ جاتے ہیں۔ جرمن سفید فام معاشرہ اس دوغلی نسل کو دل سے قبول نہیں کرتا۔ ہاں اوپر سے لیپا پوتی جاری رہتی ہے۔''

اسی طرح کسی اور دن مسز روزالین ہانپتی ہوئی رومانہ کے ہاں آ کر صوفے پر ڈھیر ہو جاتی ہے۔ رومانہ جب کافی کی پیالی پیش کرتی ہے تو وہ انکار کرتے ہوئے اس سے یوں مخاطب ہوتی ہے:

''پتہ ہے سمونے کی کلاس فیلو ہیڑکس کو کل اسکول سے ہسپتال بھیج دیا گیا''

''ہسپتال کیوں؟''

''ہیڑکس ماں بننے والی ہے......''

پھر وہ اسے یہ بھی بتاتی ہے کہ اس سانحہ کا مجرم کوئی اور نہیں اس کا سوتیلا باپ ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے اس افسانے کا سب سے اہم حصہ وہ ہے جس میں موصوفہ نے مشرقی ماؤں کے اس کرب کو پیش کیا ہے جس میں وہ اپنی ان بیٹیوں کی وجہ سے ہر وقت مبتلا رہتی ہیں جو یورپ کے اسکولوں، کالجوں، یا یونیورسٹیوں میں زیر تعلیم ہوتی ہیں۔ اس کرب کی نوعیت کو مصنفہ کس طرح رومانہ کی زبان سے بیان کراتی ہیں ملاحظہ کیجیے:

''ہوا یوں کہ کل سہ پہر کو ہم دونوں اپنی اپنی بیٹیوں کے ہمراہ ''پیرنٹس ڈے'' پر مدعو تھیں۔ پروگرام بہت دلچسپ رہا۔ کئی دیگر خواتین سے تعارف کا موقع نکل آیا۔ ثنا نے اسکول کی جانب سے پیش کیے جانے والے بہت سے آئٹمز میں حصہ لے رکھا تھا۔ اُس کی تصاویر بناتے اور اُس کی ٹیچر کے توصیفی کلمات سے محظوظ ہوتے ہوتے شام ڈھل گئی۔ ہمارے گھروں والا علاقہ اسکول سے کچھ ایسا خاص فاصلے پر نہیں ہے۔ چناں چہ واپسی پر ہم پیدل ہی اُدھر کو چل نکلے۔

ثنا اور سمونا آگے آگے ہاتھوں میں ہاتھ ڈالے اُچھلتی کودتی چلی جارہی تھیں کہ مسز رواز الین نے میرے ہاتھ کو اپنے ہاتھوں میں تھام کر ہولے سے دبایا اور کہا ''پچھلے دو سال سے جب میں رات کو سمونے کے کمرے میں دُودھ کا گلاس رکھنے کے لیے جاتی ہوں تو ساتھ ہی ایک گولی بھی رکھنا نہیں بھولتی۔'' ''گولی؟'' میں نے حیرت سے انھیں دیکھا۔ ''کیسی گولی؟'' ''مانع حمل گولی'' انھوں نے آسانی سے جواب دیا۔

مندرجہ بالا تصریحات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ برصغیر سے باہر آباد ہونے والی اُردو بستیوں سے متعلق ادیبوں نے موضوعاتی اعتبار سے اُردو ادب خصوصاً اُردو افسانے میں بے پناہ وسعت پیدا کی ہے جس کی وجہ سے اُردو افسانہ آج پورے انسانی معاشرے کا ترجمان بن گیا ہے۔ جس طرح انگریزی افسانہ پوری عالم انسانیت کے محسوسات و مدرکات کی ترجمانی کرتا ہے اسی طرح اُردو افسانہ بھی اب پورے انسانی معاشرے کے ترجمان کا درجہ حاصل کر گیا ہے۔ فنی اعتبار سے البتہ مغرب میں بسنے والے اُردو افسانہ نگاروں نے اس طرح کے تجربات نہیں کیے ہیں جن کی روایات کو وہاں جوائس، سارتر، کامو، کافکا، موپاساں، اور سیموئیل بیکٹ وغیرہ نے بامِ عروج تک پہنچایا ہے۔ اس کے باوجود اس کدوکاوش کو اُردو افسانے کی تاریخ میں ایک نئے باب کا اضافہ قرار دینا بے جا نہیں ہے۔

اُردو شاعری میں نئی نسوانی آوازیں

یورپ اور امریکہ میں بسنے والے اُردو ادباء و شعراء خصوصاً شاعرات کے ہاں ایک اور احساس جو شدت اختیار کرتا نظر آتا ہے اسے عورت کے تشخص کا نام دیا جا سکتا ہے۔ یورپ میں گزشتہ ڈیڑھ دو سال کے دوران متعدد ایسی سیاسی، سماجی اور ادبی تحریکیں اُبھرتی رہی ہیں جن کا مقصد سماج میں عورت کے مقام کو متعین کرانا اور صدیوں سے سماج پر مرد کی جو اجارہ داری چلی آ رہی ہے اُسے ختم کرنا ہے۔ اُردو والوں کے ہاں بھی اس احساس کی متعدد پرتیں یکے بعد دیگرے اُبھرتی چلی آئی ہیں، لیکن اس کا برملا اظہار گزشتہ صدی خصوصاً آزادی کے بعد زیادہ شدت اختیار کرتا نظر آتا ہے۔ عورت اب محض بچے جننے کی مشین نہیں رہی نہ وہ محض جنسی تسکین کا ہی ذریعے ہے۔ نئے بدلتے دور کے تقاضوں نے اُس کے ہاں ایسی بیدار ذہنی پیدا کی ہے کہ وہ زندگی کے ہر موڑ پر اپنے وجود کی اہمیت کا احساس دلاتی نظر آتی ہے اسی احساس کی وجہ سے اُس نے جگہ جگہ انجمنیں قائم کر کے اپنے حقوق کے لیے جد و جہد کرنا شروع کر دی ہے۔ بہت سی انجمنیں تو خود اُن ہندوستانی و پاکستانی خواتین نے قائم کی ہیں جو کسی نہ کسی وجہ سے یہاں سے منتقل ہو کر وہاں آباد ہوئیں ہیں۔ مثلاً ساؤتھ ایشین ویمن کمیونٹی سنٹر مانٹریال کو صادقہ صدیقی نے قائم کیا ہے جو خود پاکستان سے منتقل ہو کر وہاں مقیم ہیں۔ اُس کے مقاصد کے بارے میں ذکر کرتے ہوئے وہ فرماتی ہیں:

''بہت سی خواتین آج بھی ذہین و باصلاحیت ہونے کے باوجود اپنے گھروں سے باہر نکل نہیں پا رہی ہیں۔ اُن گھروں میں وہی دقیانوسی طور چل رہا ہے کہ باہر نہیں نکلنا ہے۔ ملازمت نہیں کرنا ہے۔ کار ڈرائیو نہیں کرنا ہے، عورتیں گھروں کی زینت ہیں۔ لہٰذا انھیں گھر ہی میں رہنا ہے، ایسے گھروں سے عورتوں کو باہر لانا، انھیں اُن کے حقوق سے آگاہ کرانا، اُن کی ذات میں پوشیدہ صلاحیتوں کو اُجاگر کرانا اور انھیں اتنی آزادی دلا دینا کہ وہ زندگی کی دوڑ میں شامل ہو جائیں، ایک بڑا کارنامہ ہے جو ساؤتھ ایشین ویمن کمیونٹی سنٹر مانیٹریال انجام دے رہا ہے۔''

(آواز-نیویارک، گرما۱۹۹۹، جلد اوّل، شمارہ چہارم، صفحہ ۳۰)

اسی طرح ایک اور ادارہ ''ہمدرد شکاگو'' کے عنوان سے ۱۹۹۲ء سے کام کر رہا ہے:

''ہمدرد سنٹر کا مقصد ایسی خواتین کی مدد کرنا ہے جو مردوں کے ظلم اور دیگر ازدواجی دشواریوں کی شکار ہیں۔ طلاق اُن کا حق ہونے کے باوجود اپنا فیصلہ اس لیے نہیں کر پاتی ہیں کہ جن میں حوصلہ اور وسائل کی کمی ہے۔ انھیں گھروں سے باہر کی دنیا سے لاتعلق رہنے کا حکم اُن کے شوہر کی طرف سے ہوتا ہے۔ اُن کا پاسپورٹ اور سوشل سیکورٹی کارڈ اُن کے شوہر کے قبضے میں ہوتا ہے۔ زبان نہ آنے کے سبب وہ شہریت کے حقوق اور کم حوصلہ ہونے کی وجہ سے وہ اپنے ذاتی حقوق سے بھی نابلد رہتی ہیں۔ لیکن آخر کب تک۔ تنہائی اور یکسانیت اُن میں منفی رویہ پیدا کر دیتی ہے اور جب وہ اپنا حق جاننا چاہتی ہیں تو ازدواجی مسئلے پیدا ہونے لگتے ہیں اور جب مجبور عورت کو جوش آتا ہے تو اسے کوئی نہیں روک سکتا ہے۔ پھر وہ سوچتی ہے کہ حق مانگنا بیکار ہے حق چھین لیا جائے۔''

(آواز-نیویارک، بہار، 1999، جلد اوّل، شمارہ سوم، صفحہ ۴۲)

ڈاکٹر فرزانہ حامد شکاگو کے سب سے بڑے ذہنی امراض کے ہسپتال کے Psychosocial Rehabilitaion شعبے کی ناظم اعلا اور ہمدرد سنٹر کی بانی اور سرپرست ہیں۔

یہ مثالیں یہاں محض اس لیے دی گئی ہیں تا کہ یہ بتایا جا سکے کہ عورت کے تشخص کی لڑائی اب ایک عالمی حقیقت بن چکی ہے۔ جس کو اب نہ سماج نہ ادب نظر انداز کر سکتا ہے۔ اس احساس کی آفاقی گونج نے اُردو ادیبوں کو بھی اس طرف متوجہ کیا ہے خصوصاً یورپ اور امریکہ کی اُردو شاعرات یا افسانہ و ناول نگار خواتین نے اس موضوع پر کھل کر اپنے جذبات و نظریات کا اظہار کیا ہے۔ آئے دن مقالات رسالوں اور اخباروں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ اس کے نتیجے میں اُردو شاعری کو ایک ایسا تیکھا لب ولہجہ اور لسانی انداز تخاطب حاصل ہوا ہے۔ جس کی اس سے پہلے بہت کمی تھی۔ ان خواتین کی نگارشات کے مطالعے سے پہلی بار یہ بات کھل کر سامنے آئی ہے کہ عورت جب پوری آزادی کے ساتھ تخلیقی جوہر کو برتتی ہے تو پھر اُس کے اظہار میں ایسی جدت پیدا ہو جاتی ہے۔ جس کا مقابلہ کوئی نہیں کر سکتا۔ اس کے تخلیقی جوہر کی گرمی میں ہر شے پگھلتی چلی جاتی ہے۔ جس سے اظہار کی تاثیر بدرجہا بڑھ جاتی ہے۔ ان موضوعات پر مرد حضرات نے بھی بہت کچھ لکھا ہے اور ہنوز لکھ رہے ہیں، پر اس میں تاثیر کا وہ جوہر پیدا نہیں ہو پاتا جو شاعرات کے ہاں ہے۔ شاید اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ جب مرد اِن موضوعات پر لکھتا ہے تو وہ اپنی نہیں دوسروں کی کہانی بیان کرتا نظر آتا ہے۔ اپنی کہانی میں جذبے کی جو آنچ خود بخود سرایت کرتی چلی جاتی ہے وہ دوسروں کی کہانی بیان کرنے میں آسانی سے پیدا نہیں ہو پاتی۔ اس کے لیے جس تخلیقی عرفان کی ضرورت ہوتی ہے وہ ہر ایک کو حاصل نہیں ہو پاتا۔ گو یہ ممکن بھی نہیں ہے۔ نیچے دی چند مثالوں کے مطالعے سے اس بات کو سمجھنے میں مزید مدد مل سکتی ہے:-

شان الحق حقی (مانٹریال) اپنی ایک نظم ''اُمِ آدم'' میں یوں گویا ہوتے ہیں:-

یوں تو نخچیر بنایا جسے چاہا میں نے
وہ تڑپنے بھی نہ پایا جسے ''چاہا'' میں نے

اہل دل اپنے جو پھرتے ہیں سنبھالے ہوئے دل
اُن کے سینوں میں ہیں سب میرے ہی ڈھالے ہوئے دل
گل بنے میرے لہو سے کبھی لالے ہوئے دل
ہیں مرے ناز، میرے پیار کے پالے ہوئے دل

درد آموز بھی ہوں درد کی ماری بھی ہوں

میں صنم بھی ہوں، صنم گر بھی، پجاری بھی ہوں

میں ہوں پامال جہاں اور جہاں کی زینت
میں ہوں محروم وفا اور جہانِ الفت
دیکھیے حشر میں ہو کس سے سوال مثلت
ماممتا، اشک، خطا، صبر، محبت، نفرت

جیتے جی آگ میں کیا کیا نہ جلایا مجھ کو
میں یہ پوچھوں گی کہ کس جرم میں ''بخشا'' مجھ کو

صنفِ اولیٰ ہوں میں آدم سے بھی پہلے ہے مری ذات
خلد سے میں نے ہی دلوائی تھی آدم کو نجات
میرے ہی دم سے ہے یہ سلسلۂ سوز حیات
کام آئی تھیں رہِ شوق میں میری ہی صفات

میری باتیں، میری گھاتیں میری چالیں مرے کید
نیم غمزے میں بنا لیتی ہوں صیاد کو صید

اپنے ہر روپ میں اک نقش مثالی ہوں میں
ڈھونڈیے مجھ کو تو تصویر خیالی ہوں میں
گو بہت دل کا کہا ماننے والی ہوں میں
کون کہتا ہے کہ تدبیر سے خالی ہوں میں

دل کی باتیں کہیں کانوں سے سنی جاتی ہیں؟
یہ کسی اور سلائی سے بنی جاتی ہیں

(بشکریہ آواز نیویارک، جلد اوّل، شمارہ سوم، بہار 1999ء)

اب اسی موضوع پر چند شاعرات کی نظموں کے اقتباسات ملاحظہ کیجیے:
رشید جہاں حیدر نیو جرزی سے اپنی نظم ''مجسمہ آزادی'' میں یوں خطاب فرماتی ہیں:-

گہرا ساگر
حد نظر تک نیل گگن پر چھایا کہرا
رقص میں لہراتی بل کھاتی موجیں

اپنے جذبوں کا محور پانے کی دھن میں
ساحل سے ٹکرا کر واپس لوٹ رہی ہیں
اور اس وشال سمندر کے مرکز میں
اک اسٹیچو
اک عورت کی عظمت اور رعنائی کا پیکر
آزادی کی دیوی کا ذی شان مجسمہ
ہاتھ میں مشعل لے کر
اپنے گرد اُجالے بانٹ رہا ہے
برف کے طوفانوں سے، بارش سے بے پروا
سردی، دھوپ، تمازت سے یکسر بے گانہ
آزادی کی عظمت کا محکم شہ پارہ
پانی کی بنیادوں میں گہری، یہ پتھر کی مہ پارہ
ہر موسم کی سختی سہہ کر
پتھر ریزہ کرنے والی لہروں کی
چوٹیں سہہ سہہ کر
وقت اور اہل وقت کے سارے جبر و ستم کے
جھونکوں میں ایستادہ رہ کر
اپنی آن کی مشعل تھامے
شانت کھڑی ہے
میں بھی اپنے عزم پہ کامل ہمت باندھے
وقت کے خود سر دھاروں میں
اپنے موقف پر ایستادہ ہوں
میرے، اور
مجسمۂ آزادی کے حالات ہیں یکساں
ہاں، لیکن

وہ عورت ہے
اور میں زندہ ہوں۔
(بشکریہ آوازِ نیویارک، جلد اوّل، شمارہ سوم، بہار 1999ء)
سلطانہ مہر، (والنٹ، کیلیفورنیا) کی نظم ''عورت'' ملاحظہ کیجیے:

یہ نار جو لگتا ہے کہ آزاد بڑی ہے
صدیوں کی غلامی کا لیے بوجھ کھڑی ہے
ہر عہد میں ہر دور میں محکوم رہی ہے
ہر روپ میں ہر شکل میں مظلوم رہی ہے
لعنت کے اندھیروں میں بڑھی اور پلی ہے
قرنوں کی نحوست کی زمینوں پہ چلی ہے
پلکوں پہ تمناؤں کے سو دیپ جلائے
اک بدلی ہوئی رت کی فقط آس لگائے
حسرت کی چتاؤں میں صدا جلتی رہی ہے
وہ چلتی رہی چلتی رہی، چلتی رہی ہے

ہاں نار کی تعظیم کا دستور ہی کب ہے
دھوکا اُسے کہتے ہیں سراب اس کا لقب ہے
زاہد کے لیے زُہد کا تاوان ہے عورت
ملا کے لیے عیش کا سامان ہے عورت
فنکار یہ سمجھا ہے کہ گلدان ہے عورت
صوفی کا یہ کہنا ہے کہ شیطان ہے عورت

سوچو تو نہ تاوان نہ گلدان ہے عورت
ہے عیش کا سامان نہ شیطان ہے عورت
افلاک پہ ظلمت کے وہ سورج کی کرن ہے
وہ ماں بھی ہے، بیٹی بھی ہے بیوی ہے بہن ہے

تصویرِ خموشی بتِ ناطق بھی وہی ہے
اس دہر میں خاندان کی خالق بھی وہی ہے
اخلاق ودیانت کی کسوٹی پہ کھری ہے
محنت کے پسینے کے سمندر کی پری ہے
وہ امن کی دھرتی ہے مسرت کی زمیں ہے
انساں ہو تو اس صنف کی تعظیم کرو تم
منصف ہو تو اس صنف کو تسلیم کرو تم

(بشکریہ آواز نیویارک، جلد اوّل، شمارہ سوم، بہار 1999ء)

شاہدہ کاظمی (واشنگٹن) ''آدھی گواہی'' میں اپنے کرب کو یوں پیش کرتی ہیں:

میرے خدایا
میں تجھ سے پوچھتی ہوں
کہ مخلوق بنا کر
مجھے نائبوں کی صفوں میں بٹھا کر
حق وانصاف کس کا سبق پڑھایا
گفتار کا ہنر سکھایا
عقل وادراک سے نوازا
اپنی تخلیق کی صفت کو مجھ میں تحلیل کر دکھایا

میرے خدایا
میں تیری مشکور، تو میرا آقا
میں تیری عاجز، تو میرا مولا
نعمتیں تیری بے کراں ہیں
میں کناروں کی کھوج میں ہوں
لوحِ انصاف پہ لکھے صحیفے
جو تو نے انساں کے حق میں لکھے
میں اپنا انصاف ڈھونڈتی ہوں

کہ دکھ ایسی ساعتوں میں
جہاں یہ ناموس کی روایتیں
چیتھڑوں کی طرح ہیں بکھری
ہوس کی ہولناک نوکیں
میری روح تک جھنجھوڑیں
اور انصاف کے محافظ، تیرے عدل کے سہارے
میرے نفس کی گواہی کو ہی معتبر نہ جانیں
میں کہاں سے عذاب کی، ان ساعتوں کا گواہ لاؤں
جہاں یہ بس میں ہی میں نہیں
میری ذات کا کھنڈر تھا
میری بدحواسیاں تھیں
کوئی رازداں نہیں تھا
کوئی مستند نہیں تھا
تھا اگر تو وہ ہی رہزن، میری حرمتوں کا دشمن
کیے جس نے ریزہ ریزہ میری آبرو کے موتی، میری عظمتوں کے منصب
ان ہی مرتبوں کی حامل جو دیے تھے تو نے مجھ کو
میرے ذوالجلال اکرم، مرے عدل کے محافظ
میں تجھ ہی سے پوچھتی ہوں
بنا جرم اور گناہ کے پس جرم کیوں کھڑی ہوں
میرے رحم دل خدایا
تو کرامتوں کا مالک کوئی معجزہ دکھا دے
میری بے زباں اذیت کبھی تو زبان پائے

(بشکریہ آواز نیویارک، جلد اوّل، شمارہ سوم، بہار 1999ء)

میں نے اوپر ابتدا میں ہی اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا تھا کہ عورت نے اب اپنے اُن جذبوں کو بھی زبان دے دی ہے جنھیں اب تک اس کے لیے شجر ممنوعہ قرار

دیا جاتا تھا۔ جناب اشفاق حسین (ٹورانٹو کینیڈا) پروین شاکر کی شاعری پر اپنے مضمون میں اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے ایک واقعے کا ذکر یوں کرتے ہیں:-

''خوشبو میں تنقید اور تخلیق کے حوالے سے ایک نظم ہے، جس میں کسی نقاد یا دانشور نے پروین کو یہ مشورہ دیا کہ یہ کب تک آپ مہندی بھرے ہاتھوں، چلمنوں کی پراسراریت، جھروکوں کے جھانکتے ہوئے چاند کے حسن کی باتیں، جوانی کی بھرپور انگڑائیاں، سیڑھیوں پر کھڑے ہوکر کسی کے انتظار میں گنوائی ہوئی راتوں اور تکیہ پر سر رکھ کر اُن کتابوں کو پڑھنا جن میں سوکھے ہوئے پھولوں کی پتیاں رکھی ہوں۔ تو بی بی! آخر کب تک آپ انہی باتوں کو دہراتی رہیں گی! اب آپ کے فن کو ذرا دنیا کے دوسرے مسائل کی طرف بھی توجہ کرنی چاہیے تو اس وقت تتلیوں کے پیچھے بھاگنے والی ننھی اور معصوم لڑکی نے کہا تھا:

آپ سچ کہہ رہے ہیں،
مگر دیکھیے نا
ابھی میرا فن کچی عمروں میں ہے
آپ اسے خواب ہی دیکھنے دیجیے
اتنی گمبھیر دانشوری میں نہ الجھائیے
میں نہیں چاہتی
کہ میرا فن
جواں ہونے سے قبل ہی بوڑھا ہو جائے
اور فلسفے کا عصا لے کر چلنے لگے۔

پروین کا یہ خواب اُس لمحے اُس کی فکر اور سوچ کے عین مطابق تھا مگر پھر یوں ہوا کہ لوگوں نے اس کی شاعری میں ایک لڑکی کے منہ سے بیان کیے اُن جذبوں کو بے حد سراہا جن کے اظہار پر بھی آج تک مردوں کی اجارہ داری تھی۔ اُردو شاعری میں خاص طرزِ فکر کے حوالے سے جانا گیا اور آئندہ بھی شاید اسی حوالے سے یاد کیا جاتا رہے گا۔''

(بشکریہ آواز نیو یارک، جلد اوّل، شمارہ سوم، بہار ۱۹۹۹ء ص ۶۲ - ۶۳)

یہ مثالیں اوپر اسی لیے پیش کی گئی ہیں تا کہ یہ واضح کیا جا سکے کہ مرد کی ہر چیز پر مسلط صدیوں کی اس اجارہ داری نے عورت کو باغی ہونے پر مجبور کر کے جہاں ایک طرف عورت کی آزادی کے اعلان نامے کو حقیقت بنایا وہاں آزادی کی کچھ ایسی غلط روشوں کو بھی جنم دیا جو اب گھن بن کر سماج کو چاٹ رہی ہیں۔

بہر حال بات مندرجہ بالا منظومات کی ہو رہی تھی جن کے مطالعے سے آپ نے بھی یہ محسوس کیا ہوگا کہ شان الحق حقی کی نظم اگر چہ اچھی ہے لیکن اس میں انھیں گھسے پٹے خیالات کا اظہار کیا گیا ہے جن کا ذکر اکثر تقریری مقابلوں میں شرکت کرنے والے بچے کرتے ہیں جیسے وہ جہان کی زینت ہے، آدم سے پہلے اس کی ذات ہے، صنف اولیٰ ہے، اُس کے دم سے سلسلۂ حیات چل رہا ہے، وہ مظلوم ہے، پامالِ جہاں ہے، اُسے جیتے جی آگ میں جلایا جاتا رہا ہے، وہ رانی جھانسی بن کر میدان کارزار میں کارنامے انجام دیتی رہی ہے، اُس کے غمزے سب کو اپنا صید بنالیتے ہیں، اُس کے ہر روپ میں ایک نقش مثالی ہے، وغیرہ وغیرہ، یوں لگتا ہے کہ عورت کے منہ سے محض اُس روایتی لفاظی سے کام لیا گیا ہے جو مردوں کا ہمیشہ سے شیوہ رہا ہے۔ اس کے برعکس بعد کی نظموں کو اگر دیکھیے تو جہاں جذبے کی شدت اور بیان کی صداقت کا جوہر پورے آب وتاب سے ہمیں مختلف تجربات سے گزارتا ہے وہاں حقائق کی تنک تازی کا شکار بھی کرتا ہے۔ رشید جہاں کی نظم ''مجسمۂ آزادی'' جس میں انھوں نے امریکہ کے ''اسٹیچو آف لبرٹی کی خاتون کو'' آزادیٔ نسواں'' کی علامت بناتے ہوئے اس کے المیے کو جس طرح پیش کیا ہے اس سے عورت کی عظمت کے ساتھ ہی ساتھ اُس کی اُس صورت حال کا بھی پتا چل جاتا ہے جس کی وہ صدیوں سے شکار ہے، عظمت کے پس منظر میں جو المناک پیش منظر اُبھرتا ہے وہ دل کو چھو لیتا ہے۔ حقی کی نظم میں یہ بات نظر نہیں آتی۔

اس نظم کا یہ بند خصوصاً ملاحظہ کیجیے:

''اور اس وشال سمندر کے مرکز میں\
اک اسٹیچو\
اک عورت کی عظمت اور رعنائی کا پیکر\
آزادی کی دیوی کا ذی شان مجسمہ

ہاتھ میں مشعل لے کر
اپنے گرد اُجالے بانٹ رہا ہے
برف کے طوفانوں سے، بارش سے بے پروا
سردی، دھوپ، تمازت سے یکسر بے گانہ
آزادی کی عظمت کا محکم شہ پارہ
پانی کی بنیادوں میں گہری، یہ پتھر کی مہہ پارہ
ہر موسم کی سختی سہہ کر پتھر ریزہ کرنے والی لہروں کی
چوٹیں سہہ سہہ کر
وقت اور اہل وقت کے سارے جبر و ستم کے
جھونکوں میں استادہ رہ کر
اپنی آن کی مشعل تھامے
شانت کھڑی ہے
میں بھی اپنے عزم پہ کامل ہمت باندھے
وقت کے خودسر دھاروں میں
اپنے موقف پر ایستادہ ہوں
میرے، اور
مجسمۂ آزادی کے حالات ہیں یکساں
ہاں، لیکن
وہ مورت ہے
اور میں زندہ ہوں۔''

مصائب و آلام اور حالات کی بے مہری سے دوچار ہونے کے باوجود عزم و حوصلے کے ساتھ آگے بڑھنا یہی آج کی عورت کی تصویر ہے اور جس خوبصورت لب و لہجے کے ساتھ وہ پیش کی گئی ہے اس میں جذبے کی شدت قاری کے دل کو پگھلاتی چلی جاتی ہے۔ آخری حصہ تو خاص طور پر بہت ہی متاثر کرتا ہے۔ آج کی عورت اور مجسمۂ آزادی کے حالات کے یکساں ہونے کے باوجود دونوں میں ایک بنیادی فرق یہ ہے کہ مجسمۂ آزادوالی

عورت بے جان ہے۔ اُس پر حالات کا کوئی اثر نہیں ہوتا جب کہ دوسری عورت جو نظم میں راوی کا فریضہ انجام دے رہی ہے گوشت پوست کی زندہ عورت ہے جس پر گزرنے والے ہر لمحے کا اثر مرتب ہوتا ہے جو اُس کے وجود کو المناک بنا دیتا ہے، جس سے مجبور ہو کر وہ اس صورتِ حال کو بدلنے اور صدیوں کی غلامی سے نجات حاصل کرنے کے لیے نعرۂ آزادی بلند کرتی ہے۔

نظم کا یہ حصہ ایک طرف جہاں اس کے کردار کو المناک بناتا ہے وہاں وہ ایک خوش آئند مستقبل کی بشارت بھی بنتا ہے۔ عورت کا اعلانِ آزادی ایک بہتر مستقبل کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کیوں کہ ہمیں معلوم ہے کہ بغاوت کیے بغیر صورتِ حال کو بدلنے کا اور کوئی ذریعہ نہیں ہے۔

فنی اعتبار سے پابند نظم کے مقابلے میں آزاد نظم کا جو پیرہن مصنفہ نے اختیار کیا ہے اُس نے جذبے کی شدت کو محفوظ کرنے میں بڑی مدد کی ہے، سادہ اور گفتگو کی زبان میں شدید سے شدید تر جذبات کو اپنے اندر سمو لینے کی جو قدرت ہوتی ہے اُس کی جھلک یہاں بھی نظر آتی ہے، جو اُس آن، بان، شان اور عزم و ہمت جس کا آج کی عورت پیکر ہے کو زیادہ جاگزیں اور موثر بناتی ہے۔

سلطانہ مہر کی نظم ''عورت'' روایتی قسم کی ہونے کے باوجود اثر سے عاری نہیں ہے۔ طنز کی کاٹ اور جذبے کی شدت نے اِس نظم کے مرتبے کو خاصا بلند کیا ہے۔ خصوصاً اُس کا یہ بند دل پر کچوکے لگاتا محسوس ہوتا ہے:

''یاں نار کی تعظیم کا دستور ہی کب ہے
دھوکا اسے کہتے ہیں سراب اُس کا لقب ہے
زاہد کے لیے زہد کا تاوان ہے عورت
ملا کے لیے عیش کا سامان ہے عورت
فن کار یہ سمجھا ہے کہ گلدان ہے عورت
صوفی کا یہ کہنا ہے کہ شیطان ہے عورت

شاہدہ کاظمی کی نظم ''آدھی گواہی'' اس اعتبار سے نہایت اہم ہے کہ وہ خدا سے مخاطب ہو کر وہ سارے سوالات پیش کرتی ہے جن کا جواب آج کی عورت کو درکار ہے۔ مثلاً

یہ کہ اے خدایا عورت کو نائب بنا کر اُسے سب کچھ سکھا کر، عقل وادراک سے نواز کر، تخلیق کی اپنی خصوصیت کو اُس کے وجود کا حصہ بنا کر، اُسے کیوں بے یارو مددگار اور یک وتنہا اس زمین پر چھوڑ دیا ہے جہاں وہ مرد کی ناانصافیوں اس کی ہوس رانیوں کا شکار ہوتی ہے۔ بغیر کوئی جرم کیے کیوں وہ پس جرم کھڑی ہے جس نے اس کو مسلسل اذیت کا شکار کر دیا ہے۔ اپنی ان اذیتوں کے لیے وہ کہاں سے گواہ لائے جب کہ اس کی گواہی کو معتبر ہی نہیں سمجھا جاتا۔ یہ وہ شکوہ ہے جو آج کی عورت اپنے ذوالجلال سے کرتی ہے، اس کا لب ولہجہ تیکھا لیکن مؤدب ہے۔

نسیم سید (کینیڈا) کی نظم ''دسویں عورت'' اُس عورت کے المیے کو پیش کرتی ہے جو گھر سے یہ آرزو لے کر ترقی یافتہ ممالک کی طرف منتقل ہوئی تھی کہ وہاں عورت کو وہ عزت واحترام وہ مقام حاصل ہوگا جس کی اس کے ماحول میں گنجائش نہیں لیکن وہاں جا کر یہ خواب بھی ٹوٹ جاتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:-

''ہم تو یہ سوچ کے نکلے تھے کہ شاید اس بار
اپنے خوابوں کے مقدر میں سحر دیکھیں گے
روح پہ اٹھی ہے دیوار، جو، گر جائے گی
بنت حوّا، صفِ انساں میں نظر آئے گی
ہم وہاں، رسم وروایات وحدیثوں میں گھرے
سازشی ذہنوں کے فطراک وفراست کے طفیل
اپنے ماحول کی بیعت کیے چپ چاپ جیے
اپنے کاندھوں پہ اٹھائے ہوئے رسموں کی صلیب
سرنگوں، سہمے، ہر احساس مساوات سے
بچ بچ کے چلے
ہم کو معلوم تھا، صدیوں کا تمدن ہے یہی
شوق سے، خلق سے تحقیر کے سب جام پیے
کوئی گردِ الم تھی، نہ پریشان تھے ہم
اپنی تحقیر پہ شاکر کہ کب انسان تھے ہم
دل کو دیتے تھے تسلی کہ مدلل تھا جواز

تیسری دنیا کے پسماندہ و بے علم عوام
تنگ ظرفی کے سبب رکھتے ہیں عورت کو غلام
اور یہ سوچ کے نکلے کہ زمین اور بھی ہے
پہلی دنیا کی سرفراز زمیں!
تازہ افکار کی نباض زمیں!
سوزِ محکومیِ نسواں کی اذاں ساز زمیں!
دیکھنے نکلے کہ شاید اُس پار!
عورتیں، باعثِ تزئینِ حرم
اور نہ، سن بستۂ حالات نظر آئیں گی
اپنے آقاؤں کے خود ساختہ مکروہ اصولوں کی مطیع
جو سنائیں وہ سنیں!
جو دکھائیں اُسے آنکھوں کا مقدر جانیں
جتنی سانسوں کی اجازت ہو، بس اتنا ہی جئیں
دوہرے معیار کے افکار نہ بکتے ہوں گے!
اُن کے اوصاف، تکریم کے خوش روئی کے
تذکرے صرف نہ اشعار میں ملتے ہوں گے
تلخ لمحوں میں بھی تعظیم کے معیار نظر آئیں گے!
رنگ کو نظمِ گلستاں سے گندھا پائیں گے!

آج اخبار پڑھا —
ایک سروے تھا کہ ہر شہر میں دسویں عورت
اپنے اربابِ ہلاکت کے تشدد کے سبب!
جسم پر نیل لیے!
آنکھوں میں ٹوٹے ہوئے خوابوں کی چبھن!
وحشتیں چہرے پہ اور ہاتھوں میں احساسِ تحفظ کا کفن

''عارضی گھر'' کی پناہوں میں نظر آتی ہے!
اسپتالوں میں پڑے رہتے ہیں بستر ان سے!
سالہا سال یہ کچلی ہوئی انفاس— کسی—
ماہر نفس کی تحویل میں—اس درد و غم و جبر کی
تفصیل گنا کرتی ہیں

یا تو پھر!
جسم کی چوٹ پر قانون کا مرہم رکھ کے!
گزر اوقات کی خیرات کے سائے میں جیا
کرتی ہیں
تلخی زیست سے افکار بدل جاتے ہیں
مضمحل جسم کو۔ ہر سیج پرو لیتی ہے
مرمریں جسم کی شریانوں میں پلتے ہیں ہزاروں کے
گناہ!
پھر بھی۔ مایوس تقاضوں کو سلگتا پا کر
نشہ کرتی ہیں۔ ہر ایک غم سے گزر جاتی ہیں۔

یہ پڑھا۔
اور مسافت کی تھکن جاگ پڑی۔
یہ سفر بھی مرا بے سمت رہا
سارے خوابوں کی طرح
میرا یہ خواب بھی مجرم تھا۔ عذابوں میں گھرا۔
خون کی بوند کی مانند سیہ سطروں پر
ٹوٹ کر پھیل گیا۔

نئے حالات کی سنگینی اور اس میں اپنے لیے ایک باعزت مقام کی جستجو بھی ہماری اس شاعری کا اہم موضوع ہے جو بیرونی ممالک میں منتقل ہونے کے بعد ہمارے شعراء نے تخلیق کی ہے۔ اپنے گھر یا وطن میں جینے کا چاہے کوئی بھی سامان میسر نہ ہو پھر بھی گھر گھر ہوتا

بے چھت نہ بھی ہو سایہ دیوار بھی زندہ رہنے کا حوصلہ عطا کرتا رہتا ہے۔ لیکن پردیس میں ڈھیروں دولت و عزت کمانے کے باوجود بے گھری کا احساس اور بے وطنی کا کرب بچھو کے لگاتار رہتا ہے ـــــ اپنی زمینوں سے بچھڑے ہوئے ہمارے شعراء کے ہاں یہ کرب کیا کیا صورتیں بدل کر رونما ہوتا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

اُن کے ہی تو پاؤں کی جوتی
جن لوگوں کی ناک رہی ہوں
(پنہاں......امریکہ)

اکھڑ گئے ہیں مرے دائروں کے سارے شجر
مقابلہ ہے نئے سورجوں کی حدت سے
یہ جال پھیل رہا ہے مری ہتھیلی پر
کہ ہجرتوں کا حوالہ ہے میری قسمت سے
سفر میں ایک ہی سچ تھا کہ گھر ہمارا ہے
گھروں کی شکل بھی لوٹنے کی عادت سے
تعلقات کھلے آسمان جیسے ہیں
نہ قربتیں ہیں، نہ ملنے کی آس شدت سے
حمیرا لوگ تذبذب کی کشتیوں پہ رواں
ڈرے ہوئے ہیں کسی لہر کی شرارت سے
(حمیرارحمان......امریکہ)

یہ تو میرا شہر نہیں ہے یہ تو میرے خواب نہیں
کس جانب سے آنکلی ہیں یہ گہنائی دوپہریں
(عشرت آفریں......امریکہ)

اجنبی لوگوں کی کالی بھیڑ میں
اک سخن آثار چہرہ چاہیے
(زریں یاسین......امریکہ)

نئی منزل کی طرف اڑنے لگے جب سے طیور

گھر کے گنجان شجر ہوگئے تنہا کتنے

(رشیدہ عیاں .....امریکہ)

رزق کی تلاش میں گھر سے بے گھر ہوئے لوگ کن کن عذابوں سے گزرتے ہیں اس کی بھرپور تصویر نصر ملک (ڈنمارک) کی اس نظم میں دیکھی جاسکتی ہے:-

تلاش رزق

آج ہوائے وطن کا اک جھونکا
میری پژمردہ روح کو شاد کر گیا ہے
اُس میں رچی اک ہیر کے دامن کی خوشبو کا نشہ
مجھ پر چھایا ہے
میری مدہوش آنکھوں سے،
شراب ڈھلک رہی ہے
یہ میرا قصور نہیں کہ رزق کی تلاش میں
مانند سگِ آوارہ!
ملکوں ملکوں، اجنبی دروازوں پر
دستک دیتا، آواز لگاتا ہوں
''رازق مجھے روزی دے دے''

اس آخری مصرعے میں جو بھرپور طنز چھپا ہے اُس کی کاٹ کا احساس اُسی کو ہوسکتا ہے جو اس صورت حال سے دوچار ہو۔ جب سے انسان کا خدا پر سے یقین اٹھ گیا ہے یا متزلزل ہوگیا ہے وہ انسانوں کو ہی اپنا رزاق سمجھنے لگا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ اشرف المخلوقات کے درجے سے محروم ہوکر سگ آوارہ کی سطح پر اتر آیا ہے۔ انسانی وجود کی تذلیل کا اس سے اندوہناک مرحلہ اور کیا ہوسکتا ہے۔

بیرونی بستیوں میں پنپنے والی اُردو شاعری کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں وہ لب ولہجہ وتہذیبی یلغار کے سائے بھی نظر آتے ہیں جو بیسویں صدی کی دین ہے۔ اس سائنسی کلچر کی بھرپور ترجمانی اس شاعری میں ہوتی ہوئی نظر آتی ہے جو بیسویں صدی کے

نصف دوم کے بعد یورپ وامریکہ میں پروان چڑھی ہے اور جس کی وجہ سے انسان خود بھی انھیں مشینوں کا ایک کل پرزہ نظر آنے لگا ہے جواس نے خود اپنے آرام کے لیے بنائی تھیں۔ اس کے اپنے ہاتھوں بنی مشینوں نے اس کے وجود کو اس طرح قید کر کر دیا ہے کہ وہ اب آزادی سے کچھ بھی نہیں سوچ سکتا۔حمیرا رحمان (امریکہ) اپنی ایک غزل میں اسی المیے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:-

میرا بیٹا چپ رہنے کا عادی ہے۔لیکن کمپیوٹر سے باتیں کرتا ہے

بیسویں صدی نے ملکوں کے درمیان نیوکلیائی ہتھیاروں کی دوڑ کو پاگل پن کی جس حد تک بڑھا دیا ہے اس کا اندازہ اس بات سے کیا جا سکتا ہے کہ بھک مری اور بیماری کی عام وباؤں اور غربت کے بڑھتے ہوئے سیلاب کے ہوتے ہوئے بھی ہندوستان و پاکستان نے نیوکلیائی دھماکے کر کے خود کو اُس دوڑ میں شامل کر لیا ہے۔جس کا انجام سوائے تباہی و بربادی کے اور کچھ نہیں ہے۔ایک معمولی سی غلطی سے دنیا تباہی و بربادی کے جس قہر کا شکار ہوگی اس کا اندازہ لگانا اس وقت ممکن نہیں اس وجہ سے یورپ اور امریکہ کے اردو شعراء کے ہاں یہ احساس شدت اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ دنیا اس وقت تباہی کے دہانے پر کھڑی ہے اور اگر اس مرحلے پر خدا انسان کی مدد نہیں کرتا تو قیامت کے نازل ہونے میں دیر نہیں ہے۔محمد یعقوب مرزا (برطانیہ) اپنی نظم ''آئندہ ہزارہ'' میں اس خوف کو کس طرح پیش کرتے ہیں ملاحظہ کیجیے:-

''بس ایک بہانے کے منتظر ہیں، فیصلے کے صحیح وقت کا انتظار ہے
اے خدا—زمین پر آ—شیطان کو دفنانے میں ہماری مدد فرما—
اور ہمیں بتادے کہ غلط کیا ہے اور صحیح کیا ہے
ہمیں اس منڈلاتی اور
—قریب آتی ہوئی تباہی سے بچا
تو اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتا کہ حادثہ کسی بھی پل واقع ہو سکتا ہے۔''

یورپ اور امریکہ میں بیسویں صدی کے دوران کچھ ایسی تہذیبی بدعتیں بھی پیدا ہوئی ہیں جنھوں نے صدیوں کی اُن تہذیبی روایات پر پانی پھر دیا ہے جن کی وجہ سے انسان کو قدرت نے اشرف المخلوقات کا درجہ دیا تھا۔ان بدعتوں کی وجہ سے وہ اب ایسی حرکات

کرنے لگا ہے کہ جنھیں کبھی حیوان بھی کرتے نظر نہیں آتے۔اس سے بھی زیادہ دکھ کی بات تو یہ ہے کہ اتنا نیچے گرنے کے باوجود وہ خود کو مہذب اور ترقی یافتہ تصور کرتا ہے یعنی اس کو اس کا احساس تک نہیں کہ وہ کس قدر نیچے گر چکا ہے۔ انسانی سماج کو گھن کی طرح چاٹنے والی یہ بدعت ہم جنسیت یا ہوموسیکشویلٹی (Homo Sexuality) ہے۔قرآن کریم میں ایسے لوگوں کے لیے قوم لوط کا نام برتا گیا ہے جس سے بعد میں 'لوطی'' کی اصطلاح وضع کر لی گئی ہے۔خالد سہیل ''ہم جنسیت'' کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''ہوموسیکشویلٹی (Homo Sexuality) کی ترکیب یونانی لفظ ہومو (Homo) جس کا مطلب ہے''ایک جیسا''اور سیکشویلٹی (Sexuality) سے مرکب ہے۔ جب دو انسان چاہے وہ دو مرد ہوں یا دو عورتیں آپس میں جنسی تعلقات قائم کرتے ہیں تو وہ ''ہوموسیکشویل'' تعلقات کہلاتے ہیں۔ روز مرہ کی بول چال میں ایسے لوگوں کے لیے ''گے'' (Gay) کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔عورتوں کے لیے لیسبینز (Lesbianism) کا لفظ بھی مقبول عام ہے۔ یہ لفظ یونانی شاعر سیپو (Sappo) کا عطا کردہ ہے جس نے سب سے پہلے جزیرہ لیسبوس (Lesbos) میں دو عورتوں کے باہمی جنسی تعلقات کے بارے میں لکھا تھا۔'' (ہر دور میں مصلوب لیسبین (Lesbian) اور ''گے'' (Gay) ادب و زندگی)

''ہم جنسیت'' کوئی نئی چیز نہیں ہے یونانیوں کے قدیم فن پاروں سے پہلے عہد نامہ جدید New Testament میں ہمیں اس کے اولین نشانات ملتے ہیں جس کے معنی یہ ہیں کہ یہ بدعت انسانی سماج میں اسی وقت سے موجود رہی ہے جس وقت سے انسان نے اپنی سماجی زندگی کا آغاز کیا اور وہ ایک سے دو ہوا۔ نیوٹیسٹامنٹ کے اس بیان کا مطالعہ اس سلسلے میں دلچسپی سے خالی نہیں ہے:-

For this cause God gave them up unto vile affections: for even their women did change the natural use into that which is against nature : and likewise, also the men, leaving the natural use of the woman, burned in their lust one toward

another, men with men working that which is unseemly and receiving in themselves that recompense of their error which was meet. (New Tertament : St. Paul,s epistle to the Romans, 1:26-27- King James Translation)

ہم جنسی کو تمام مذہبی کتابوں میں اتنا بڑا گناہ تصور کیا گیا ہے کہ اُن کے مطابق ارتکاب جرم کرنے والوں کو موت کی سزا دی جاتی رہی ۔ اس بدعت نے کئی دوسری بدعتوں کو بھی پیدا کر کے سارے سماج کو پراگندہ کر دیا ہے۔ ان میں مردوں کے مردوں سے اور عورتوں کے عورتوں سے جنسی تعلقات کے علاوہ مردوں کی عورتوں سے عقبی مباشرت (Anal Inter course) اور مردوں اور مردوں اور مردوں اور عورتوں کی دھنی مباشرت (Oral Inter course) قابل ذکر ہیں۔

دور حاضر میں ان بدعتوں نے اس حد تک لوگوں کو متاثر کیا ہے کہ اب وہ باقاعدہ ایک شہر یا محلے بسا کر رہنے لگے ہیں وہاں مرد مردوں سے اور عورتیں عورتوں سے شادی کرتی ہیں ۔ یہی نہیں وہ قانونی تحفظ کے ساتھ ہی ساتھ اپنے حقوق کا تقاضا بھی کرنے لگے ہیں۔ اُن کی دوکانیں بازار اور ریسٹورنٹ الگ ہیں جن میں مردوں اور عورتوں کے جوڑے ایک دوسرے سے خوش گپیوں میں مصروف نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے اس طرح کے سماج پر فخر کرتے ہیں ۔ اُن کی اپنی لائبریریاں اور کتب خانے اور تعلیمی ادارے میں جہاں اسی طرح کی تعلیم دی جاتی ہے اور '' گے'' اور لیسبینز'' کے بارے میں لاکھوں کتابیں وہاں موجود ہیں۔ افزائش نسل کے لیے اُن کے ہاں کیا طریقہ رائج ہے اس کے بارے میں پوری معلومات تو حاصل نہ ہو سکیں لیکن ایسا نظر آتا ہے کہ شاید وہ اس بات پر یقین ہی نہیں رکھتے ہیں، وہ صرف اپنے جیسے لوگوں کو اپنے گروہ میں شامل کرتے چلے جاتے ہیں ۔ جس سے اُن کی تعداد میں اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس طرح کے ایک علاقے کا نقشہ خالد سہیل نے اپنی کتاب میں اس طرح کھینچا ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

'' مجھے سان فرانسسکو کا وہ دن بھی یاد ہے جب میں اپنے دوست زاہد کے ساتھ امریکن پوئٹری ایسوسیئشن (American Poetry Association) کی دعوت پر اپنی نظم سنانے گیا ہوا تھا۔ کانفرنس کے بعد

ہم دونوں شہر کی سیر کو نکل گئے۔ شہر کے بل دیکھنے کے بعد ہم لوگ کاسٹرو اسٹریٹ پہنچے۔ یہ وہ علاقہ ہے جہاں ایک لاکھ کے قریب ہوموسیکسول لوگوں نے اپنا علیحدہ شہر بسا رکھا ہے۔

''وہ شہر مجھے آشتی کا شہر لگا۔ وہ پہلا موقع تھا جب میں نے لوگوں کے چہروں پر اطمینان اور مسرت کے جذبات دیکھے۔ اُن کی اپنی دکانیں تھیں۔ اپنے گھر، اپنے گرجے تھے، اپنے اسکول۔ انھوں نے وہاں اپنے خاندان بسا رکھے تھے۔ کئی گھروں کے باہر کئی جوڑے ایسے کام کر رہے تھے جیسے عام شہروں میں میاں بیوی ایک دوسرے کا ہاتھ بٹاتے ہیں۔ وہ ایک دوسرے کے دوست بھی تھے، محبوب بھی، غم خوار بھی تھے۔ مسیحا بھی۔

''میں اور زاہد ایک ریستوران میں کھانا کھانے گئے۔ میزوں پر ''گے جوڑے'' سرگوشیوں میں مصروف تھے۔ کسی نے کسی کا ہاتھ تھام رکھا تھا، کسی نے دوسرے کی گردن میں بازو ڈال رکھا تھا — اُن کی گفتگو اُن کا لہجہ ان کے انداز سب جداگانہ تھے۔ ویٹر نے ہمیں اس انداز سے دیکھا جیسے ہم بھی ''گے کپل'' (Gay Couple) ہوں۔ مجھے اچانک احساس ہوا کہ میں نے اتفاق سے اس دن پیازی قمیص پہن رکھی تھی۔ میں دل ہی دل میں مسکرا دیا۔ اس شہر میں لوگ ہم سے بڑی خوش اخلاقی کے ساتھ پیش آئے۔

''آخر میں ہم کتابوں کی ایک دکان پر گئے۔ مجھے وہاں بہت حیرانی ہوئی اس دکان میں Gays اور Lesbians کے بارے میں ہزاروں کتابیں موجود تھیں۔ اُن کی تاریخ، ان کے حقوق، اُن کا ادب حتیٰ کہ ایڈز کے بارے میں بھی بیسیوں کتابیں موجود تھیں۔ میں نے بھی چند کتابیں خریدیں تاکہ اپنی جہالت میں کچھ اور کمی کر سکوں۔

''میں جب اُس شہر سے لوٹ رہا تھا تو میرا دل خوش بھی تھا اور افسردہ بھی۔''
(ہر دور میں مصلوب، صفحہ ۱۳-۱۴)

اوپر پیش کیے اقتباسات سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ہم جنسی سے تعلق رکھنے

والے لوگوں نے اپنے اندر تنظیم پیدا کر کے اب سماج سے اپنے حقوق مانگنے شروع کر دیے ہیں۔ کچھ ممالک نے اُن کے حقوق کو قبول بھی کرلیا ہے۔ مثلاً اسکنڈے نیوین ممالک میں ہوموسیسکولز کو اب وہی حقوق حاصل ہیں جو ہٹروسیسکولز کو حاصل ہیں۔ شمالی امریکہ میں اب تک انھیں وہ حقوق حاصل نہیں۔ شمالی امریکہ کے کچھ گرجوں نے اُن کی شادیاں بھی کرائی ہیں لیکن ابھی تک انھیں قانونی حیثیت حاصل نہیں ہوسکی۔ ایسے جوڑوں کو نہ تو شادی کا قانونی سرٹیفکیٹ ہی حاصل ہوتا ہے نہ وہ انشورنس کرا سکتے ہیں اور نہ امیگریشن ہی حاصل کر سکتے ہیں۔

ریاست جموں و کشمیر میں

اُردو ڈرامے کی روایت

اور نمائندہ ڈراما نگار

پس منظر

اتنی بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ یہ ریاست ایک عرصے تک بدھ مت اور ہندو مت کا گہوارا رہی ہے جن کے ہاں ڈراما ایک نہایت ہی موثر تبلیغی وسیلے کا درجہ حاصل کر چکا تھا۔ ان حالات میں یہ کیسے ممکن ہے کہ ڈرامے کی وہ روایات جنھوں نے ملک کے دوسرے حصوں میں انقلابی تبدیلیاں لانے کا کام انجام دیا ریاست میں نئی تبدیلیوں کے لیے راہ ہموار نہ کی ہو۔ ریاست میں بت تراشی اور تعمیر کاری کے جو قدیم ترین نمونے آج بھی ملتے ہیں اُن سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ قبل مسیح ادوار سے ہی یہاں اس فن کی مختلف صورتیں مذہبی و سماجی رسوم کی شکل میں موجود تھیں۔ یعنی ڈراما ایک پرفارمنگ آرٹ کی شکل میں روز مرہ زندگی کا کچھ اس طرح حصہ بن چکا تھا کہ یہ فرق کرنا مشکل تھا کہ یہ حقیقی زندگی ہے یا اُس کی تمثیل۔ مثلاً ویدک زمانے میں دیوتاؤں کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے ہون کے دوران مختلف کردار ادا کرنا، مکٹ لگانا، سوانگ بھرنا یا پھر اسی سے متعلق مختلف رسمیں ادا کرنا وغیرہ۔ اسی طرح وہاروں میں مہاتما بدھ کی زندگی سے متعلق مذاکروں کا اہتمام کرنا یا اُن کی

زندگی کے مختلف پہلوؤں کو کرداروں کی حرکات وسکنات کے ذریعے پیش کرنا وغیرہ

گپتوں کے زمانے میں جب رام لیلا کی باقاعدہ روایت کا آغاز ہوا تو دسہرے کے ایام میں بھگوان رام کی زندگی کو ڈرامائی صورت میں پیش کرنے کا سلسلہ شروع ہوا۔ اس کے اثرات بھی ریاست پر پڑے اور یہاں بھی اس روایت کو اُسی طرح انجام دیا جانے لگا جس طرح دوسری رسوم کو انجام دیا جاتا تھا۔

ریاست میں ڈرامے کی روایت کے مستحکم صورت اختیار کرنے کی شہادتیں اُن فن پاروں سے بخوبی مل جاتی ہیں جو قدیم سنسکرت کے زمانے میں یہاں تخلیق کیے گئے۔

سنسکرت زبان کا قدیم مرکز ہونے کی وجہ سے یہاں ڈرامے کے فن پر خصوصاً بہت کام ہوا بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ قواعد اور فن ڈراما نگاری پر سنسکرت زبان میں لکھے گئے اہم ابتدائی کارنامے یہیں پر وجود میں آئے تو اس میں مبالغہ نہ ہوگا۔ مثلاً سنسکرت کے قواعد نویس پتنجل جس نے پاننی کی 'اشٹادھیائی'' کی شرح ''مہابھاتیہ' کے عنوان سے لکھی وہ تو کسی کشمیری خاندان سے متعلق تھا یا پھر اس نے یہاں آ کر قیام کیا تھا۔ اسی طرح ''ابت بھاشا'' جو ''شکلا یجر وید'' کی شرح ہے بھی ایک اہم کارنامہ تصور کیا جاتا ہے۔ سنسکرت کے افعال پر کشیر سوامن کی تصنیف ''دھاتو پڈ'' بھی ایک اہم اضافہ ہے۔ یہ راجا جیا پیڈ کے عہد میں لکھی گئی۔ بھٹ جگدھر اور چکو بھٹ کی تصانیف ''بالبودھنی'' اور بھگوورتی'' بھی قابل ذکر کام ہیں۔

قواعد کے علاوہ عروض پر بھی کشمیریوں نے قابل ذکر کام انجام دیا۔ اس سلسلہ میں جو تصانیف خاص طور پر قابل ذکر ہیں وہ حسب ذیل ہیں:

(۱)	پنگلا	از	پنگلا چاریہ
(۲)	ورتیر تنکارا	از	کیدار بھٹ
(۳)	سویرت تلک	از	کشمیندر

(۴) سودویہ پرچار از ممٹ

لغات میں ''انیکر تھ کوش'' از منکھا، اور ''نر مالنگوشش'' از کشیر سوامن اہم کام ہیں۔

شعریات اور النکار شاستر بھی کشمیری علماء کا من بھاتا موضوع رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس موضوع پر یہاں جتنی اور جس پائے کی کتابیں لکھی گئیں اُن کے مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ مثلاً رس کے دبستان کو لولٹ اور سنکوک، نے وسعت و ترقی عطا کی، ان دونوں کا تعلق راجا جیاپیڈ کے دور سے تھا۔ جیاپیڈ ہی کے دربار سے متعلق ایک اور دانشور پنڈت بھٹ اُدبھٹ نے اپنی تصانیف ''کاویلنکار وریتی'' اور ''النکار سنگرھا'' کی وساطت سے ان موضوعات کو بامِ عروج تک پہنچایا اور تقریباً اکتالیس النکاروں کی تفہیم کو ممکن بنایا۔ رودرٹ نے بھی ''کاویلنکار'' میں شعریات کے فن کے سبھی پہلوؤں پر روشنی ڈالی۔ جیاپیڈ کا وزیر وامن ریتی دبستان کے مبلغوں میں شمار ہوتا ہے۔ اپنی تصنیف ''کاویلنکار سوترا'' میں اس نے ریتی کو شاعری کی روح ثابت کرنے کے لیے کوئی دقیقہ فروگذاشت نہیں کیا۔ اس کے برعکس راجنک کنتل نے ''وکروتی'' کی اہمیت کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی۔ کشمیندر نے شاعری کے ''اوچتیہ نظریے'' پر ''اوچتیہ وچار'' اور ''کوئی کنٹھابرن'' نامی تصانیف پیش کر کے ایک نئے دبستان کا اضافہ کیا۔ (یہ معلومات پروفیسر عبدالقادر سروری کی کتاب کشمیر میں اُردو، جلد اوّل، سے حاصل کی گئیں)

''شاعری میں دھنی یا ''علم الاصوات'' پر کشمیری علماء کی تصانیف عہد آفریں مانی جاتی ہیں۔ اس سلسلے میں آنندوردھن کی تصنیف ''دھونیالوک'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ آنندوردھن کا زمانہ راجہ اونتی ورمن کے عہد سے مطابقت رکھتا ہے جو کشمیر کی سیاسی اور تہذیبی زندگی میں عہد زریں کی حیثیت رکھتا ہے۔ آنندوردھن کا شاہکار اُس عہد کی ہمہ جہتی، فنی اور علمی ترقی کا ایک جز ہے۔ اس عہد میں شاعری، عمارت کاری، موسیقی اور مورت گری سب ہی اپنی اپنی نئی بلندیوں کو پہنچ چکی تھیں۔ اور یہی آنندوردھن کے لیے الہامی فضا ثابت ہوئی۔'' (پروفیسر عبدالقادر سروری، کشمیر میں اُردو، (جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لنگویجز، جلد اوّل، ۱۹۹۴ء، صفحہ ۱۰۸)

آنندوردھن کی دلچسپیوں میں جمالیات، فلسفہ شاعری، ناٹک اور مذہبیات وغیرہ بھی موضوعات شامل تھے۔ آنندوردھن کے بعد مُکل بھٹ نے اپنی تصنیف ''ابھی دھوریتی

ماتریکا'' میں الفاظ کے ابتدائی اور ثانوی مفاہیم پر بحث کر کے معنیات کے جدید ترین علم کی ابتدا کی۔

ابھنوگپت بھی شاعر ہونے کے ساتھ ہی ساتھ نقاد، فلسفی، ماہر مذہبیات اور فن ڈراما نگاری میں کمال رکھتا تھا۔ اس کی تصانیف ''ابھینو ابھارتی'' اور ''لوچنا'' جن میں اس نے علم جمالیات کے مختلف پہلوؤں سے بحث کی ہے اپنا نظیر نہیں رکھتیں۔ اس کے شاگرد ممتا چاری نے بھی شعریات اور جمالیات کے میدان میں قابل قدر کارکردگی کا ثبوت دیا۔ اس نے تحصیل علم کی ساری منزلیں بنارس میں پوری کی تھیں۔ کاویہ پرکاش ممت کی وہ تصنیف ہے جس میں اس نے شعر کے محاسن و معائب پر سیر حاصل تبصرہ کرتے ہوئے بلاغت کے فن کو نئی منزلوں سے آشنا کیا ہے۔ اس کی دوسری تصانیف ''النکارانوسرنی'' ''شردیہ لیلا'' اور سنکیت نِکا، بھی اہم اضافہ کا درجہ رکھتی ہیں۔

کشمیر میں شعر اور ڈرامے کے فروغ کے سلسلے میں اظہار خیال کرتے ہوئے پروفیسر سروری لکھتے ہیں:

> ''شعر اور ڈاما میں بھی کشمیری ادیبوں کے کارنامے قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے ہیں۔ پروفیسر پشپ نے بلہن کے حوالے سے تخمین اور رانادتیہ کے عہد (۱۰۳-۱۱۹) کے مہا کوئی چندرا کا ذکر کیا ہے جو ڈراما لکھتا تھا۔ آٹھویں صدی عیسوی کے ایک شاعر اور ڈراما نگار چندک کا ذکر بعض کارناموں میں ملتا ہے، لیکن اس کی تصانیف کا پتا نہیں چلتا۔ ماتری گپت جس کو وکرمہ دتیہ نے کچھ عرصہ کے لیے کشمیر کی حکومت پر نامزد کیا تھا بعض مورخین کے خیال میں مشہور شاعر کالیداس ہی تھا۔ لیکن سند سے اس بات کی تائید نہیں ہوتی۔ راجا جیاپیڈ کا وزیر دامودر گپت اچھا شاعر تھا۔ لیکن اس کا کلام اب دستیاب نہیں ہوتا۔ اس کی تصنیف ''کٹنی مت کاویہ'' جو باقی رہ گئی ہے عشق و محبت کے بارے میں اچھا رسالہ ہے۔ جس میں کئی دلچسپ کہانیاں بھی شامل ہیں۔ ان کہانیوں سے اس زمانے کی زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔'' (کشمیر میں اُردو، جلد اوّل، صفحہ ۱۰۹)

سنسکرت میں تصنیف و تالیف کی یہ روایت مسلمانوں کے عہد تک جاری رہی اور

اس دور میں بھی بہت سے سنسکرت شعراء وعلماء نے شاعری اور ڈرامے کے میدان میں قابل قدر اضافے کیے۔ لیکن جوں جوں فارسی وعربی کا اثر بڑھتا گیا سنسکرت میں تصنیف وتالیف کا سلسلہ بھی کم سے کم تر ہوتا گیا۔ چودھویں پندرھویں صدی عیسوی تک سنسکرت کے شعروادب میں کیا کیا کام ہوا اس کی تفصیلات کلہن کی راج ترنگنی میں دیکھی جا سکتی ہیں یا اس عہد کی دوسری شعری تصانیف میں مل جاتی ہیں۔ اس دور میں کچھ تاریخی نظمیں بھی ایسی مل جاتی ہیں جن سے اس دور کے سیاسی وسماجی تہذیبی وتمدنی اور علمی وادبی روایات کا پتا چل جاتا ہے۔ مثلاً بلہن کی نظم ''وکرمنکا دیواچرتیا'' میں چالوکیہ حکمراں پدماوی وکرمادتیہ تربھون ملا کے دور کے حالات ملتے ہیں جو دکن کا راجا تھا اور جس کے دربار میں اس نے عزت پائی تھی۔ راجا ہرش پر لکھی کشمیری شاعر سمبو کی نظم بھی قابل ذکر ہے۔ منکھ راجا جیا سمہا کے دربار کا شاعر تھا اس کی نظم ''سری کنٹھا چرترت'' بھی تاریخی واقعات کے سلسلے میں اہم ہے۔

تاریخی تصانیف کے سلسلے میں بھی کشمیر کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ کشمیریوں نے تاریخ نویسی کے سلسلے میں بھی پورے ملک کی رہنمائی کی۔ قدیم ہندوستان کی کوئی تاریخ ہمارے پاس موجود نہیں ہے جب کہ قدیم کشمیر کے حالات کے سلسلے میں ہمارے پاس کلہن کی راج ترنگنی کی شکل میں ایک ایسی دستاویز موجود ہے جس کی اور مثال نہیں ملتی۔ کلہن کی راج ترنگنی کے علاوہ قدیم کشمیر کے حالات کے سلسلے میں ہمارے پاس ایک اور دستاویز نیل مت پران کی شکل میں ہے جس سے کلہن نے بھی استفادہ کیا ہے۔ کشمیر کے ستی سر سے برآمد ہونے کی روایت کا دھارا اس سے پھوٹتا ہے۔ کشمیر کے مقدس تیرتھوں کے بارے میں اور بھی تصانیف ہیں لیکن جے درتھ کی ''ہرچرت چنتامن'' کو بڑی اہمیت حاصل ہے یہ بارھویں، تیرھویں صدی میں گزرا ہے۔ کشمیندر کی ''نرپاولی'' سے کشمیریوں کی سماجی زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ ''نرم مالا'' میں اس عہد کی بدانتظامیوں کا ذکر ہے۔ ''لوک پرکاش'' سے نظم ونسق کے بارے میں معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ تاہم ان سب کے مقابلے میں کلہن کی راج ترنگنی لامثال چیز ہے۔ یہ کتاب کلہن نے ۱۱۴۸-۱۱۴۹ میں مکمل کی۔ بڈشاہ نے اس کا ترجمہ ملا احمد سے فارسی میں کرایا۔

ہندو راجاؤں کے بعد جیسا کہ اوپر کہا گیا شاہ میری حکمرانوں کے زمانے میں بھی سنسکرت کو فروغ ملا۔ جون راج نے بڈشاہ کے زمانے میں کلہن کی راج ترنگنی میں اضافہ

کر کے حکمرانوں کے حالات کو پندرھویں صدی تک پہنچایا۔ جون راج کی وفات ۱۴۵۹ء میں ہوئی۔ اس کے ایک شاگرد نے بھی اس میں مزید اضافے کر کے اسے ۱۴۸۴ء تک پہنچادیا۔

سکھوں کے عہد میں کشمیر میں افراتفری کا عالم رہا اس لیے اس عہد کے کشمیری سنسکرت علما کا پتا نہیں چلتا —— ڈوگرہ حکمرانوں میں مہاراجا رنبیر سنگھ کے زمانے میں اس طرف توجہ دی گئی۔ انھوں نے جموں میں رگھوناتھ مندر میں ایک بڑا سنسکرت کتب خانہ قائم کیا اور ساتھ ہی ایک پاٹھ شالا بھی کھولی۔ لیکن اب زمانہ بڑی تیزی سے فارسی اُردو اور انگریزی علوم کی طرف بڑھ رہا تھا اس لیے اس میدان میں کوئی قابل ذکر کام سوائے چند کتابوں کے ترجموں کے نہ ہو سکا۔

ریاست میں اُردو زبان کا چلن

ریاست میں اُردو زبان کا چلن اتنا ہی پرانا ہے جتنی پرانی یہ زبان خود ہے۔ اس کے ارتقاء کے سلسلے میں جو جو پیش رفت ریاست سے باہر خصوصاً پنجاب میں ہوئی اس کے اثرات یہاں بھی مرتب ہوتے رہے چناں چہ انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے ملک کی فضا بہت حد تک بدل گئی — عربی و فارسی زبانوں کے تسلط میں بھی بہت حد تک کمی واقع ہوگئی اور اُن کی جگہ لینے کے لیے اُردو کشاں کشاں آگے بڑھنے لگی —— انیسویں صدی میں اس سلسلہ میں ملک میں جو کچھ ہوا اس کے اثرات یہاں بھی پڑے اور اُردو زبان بھی درباری ذمے داریاں سنبھالنے کے لیے تیار ہوتی چلی گئی — مہاراجا رنبیر سنگھ نے بدیا بلاس سبھا قائم کر کے جہاں سنسکرت، ہندی، ڈوگری فارسی کے لیے کام کرایا وہاں اُردو ادب کے فروغ کے لیے بھی کام کیا۔ عربی اور سنسکرت کی بہت سی کتابوں کے ترجمے اُردو، ہندی، ڈوگری میں کرائے۔ بدیا بلاس کے نام سے ایک اخبار بھی جاری کیا جو ہندی اور اُردو دونوں میں بیک وقت چھپتا تھا۔ یہ بدیا بلاس سبھا کا ترجمان بھی تھا جس میں اُن تمام کاموں کی روداد

بھی شائع کی جاتی تھی جو بدیا بلاس سبھا کے احکامات کے تحت انجام پاتے۔ ان تمام کوششوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ اُردو زبان ہر طرح کی ذمے داریاں سنبھالنے کے قابل ہوگئی۔ چناں چہ مہاراجا پرتاپ سنگھ نے جب ۱۸۸۵ء میں حکومت سنبھالی تو انھوں نے تین سال کے اندر ہی اندر اُردو کو ۱۸۸۸ء میں جموں کی عدالتی زبان کا درجہ دے دیا۔ کشمیر میں فارسی کو ہی عدالتی زبان کے طور پر برقرار رکھا گیا۔

ریاست جموں وکشمیر میں اُردو ادب کا ارتقاء

اُردو زبان وادب کے ارتقاء کے سلسلے میں جو روایتیں ہم تک پہنچتی ہیں اُن کا تعلق ایک طرف اگر وادی کشمیر سے ہے تو دوسری طرف صوبہ جموں سے — کشمیر میں اُردو ادب کے ارتقاء کا سلسلہ مورخین کے مطابق اگر چہ یوسف شاہ چک کے زمانے سے شروع ہو جاتا ہے اور یہ کہا جاتا ہے کہ انھوں نے فارسی کے ساتھ ہی ساتھ اُردو میں بھی شعر کہے پر کسی شہادت کے دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس بات کو پورے وثوق کے ساتھ پیش نہیں کیا جاسکتا۔ یوسف شاہ چک کے مصاحب خواجہ ابوالقاسم جبل کے فرزند محمد مومن جبل کا البتہ ریختہ کلام مل جاتا ہے لیکن وہ بھی ایک رباعی سے زیادہ نہیں ہے۔

اسی طرح اور بھی بہت سے ایسے شعراء کے نام ہم تک پہنچے ہیں جنھوں نے یا تو کشمیر میں قیام کے دوران یا پھر کشمیر سے باہر جا کر اکبر، جہانگیر اور مغل حکمرانوں کے زمانے میں کہے اپنے فارسی کے اشعار میں ایسے الفاظ استعمال کیے جو بیرونی اثرات کی وجہ سے وہاں عام ہو رہے تھے۔ ان شعراء میں ظفر خاں احسن جو دو مرتبہ کشمیر کے ناظم رہے، ملا محمد حسن فانی (متوفی ۱۶۷۰ء)، غنی کاشمیری، نافع، مرزا داراب جویا (متوفی ۱۱۱۸ھ)، شہزادہ داراشکوہ اور اُن کے پیر خوند ملا محمد شاہ بدخشانی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اسی زمانے میں کشتواڑ کے راجاؤں میں بھی ایسے باذوق افراد پیدا ہوئے جنھوں نے ریختے کہے مثلاً سترھویں صدی کے وسط میں راجا مہا سنگھ پیدا ہوا (۱۶۵۱ء) اس کی تعلیم

وتربیت اگر چہ فارسی میں ہوئی تھی لیکن اطراف میں چوں کہ اُردو عام بول چال کی زبان تھی وہ اس سے بھی بخوبی واقف تھا۔ چناں چہ اس نے ریختے بھی کہے۔

کشمیر میں اُردو کے ترقی یافتہ روپ کا آغاز میر کمال الدین حسین اندرابی رسوا سے ہوتا ہے۔ یہ اورنگ زیب کے آخری عہد کے کشمیر کے نمایاں انشاپردازوں اور شاعروں میں شمار ہوتے تھے۔ یہ دہلی میں بھی رہتے تھے چناں چہ ان کے کلام میں ہمیں اُردو شعروادب کا ترقی یافتہ روپ نظر آتا ہے جو ریختوں غزلوں اور نظموں پر مشتمل ہے۔ ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

محبت پیت معشوقوں میں کم ہے
نہ ازعشاق پروا ہے نہ غم ہے

شاہ جہاں کے عہد میں چوں کہ شعراء کی خاصی قدردانی ہوتی تھی اس لیے کشمیر کے بھی اکثر شعراء دہلی جانے لگے چناں چہ مرزا عبدالغنی بیگ قبول اور محمد علی حشمت وغیرہ نے دہلی جا کر خاصا نام کمایا۔ ایک شعر ملاحظہ کیجیے:

دل یوں خیال زلف میں پھرتا ہے نعرہ زن
تاریک شب میں جیسے کوئی پاسباں پھرے
قبولؔ

قبول کا انتقال ۱۷۲۵ء میں ہوا۔

خوشدل کا شمار بھی معتبر شاعروں میں ہوتا ہے۔ آپ کا دور کشمیر میں افغان حکمرانوں کا زمانہ تھا۔ آپ کے علم وفضل کو دیکھتے ہوئے افغان حکمرانوں نے آپ کی خاص قدر کی۔ آپ تیمور شاہ کے میرمنشی کے طور پر کابل بھی گئے۔ ان کے بھی دو شعر ملاحظہ کیجیے:

خود فنا ہوئے ذات سوں ملنا
یہ تماشا حباب میں دیکھا
آپ کوں سوز اور کو لذت
یہ صفت کوں کباب میں دیکھا

اس عہد میں بہت سے شعراء کی سرپرستی سکھ جیون مل کھتری نے بھی کی۔ وہ لاہور کے افغان ناظم عبداللہ خاں (۱۷۶۷ء) کے صاحب کار کے طور پر کشمیر میں وارد ہوا۔ بعد میں کسی رنجش کی وجہ سے کھتری نے عبداللہ خاں اور اس کے دونوں بیٹوں کو قتل کر کے حکومت

اپنے ہاتھ میں لے لی۔ اس پر جب احمد شاہ درّانی نے فوج بھیجی تو اس کو شکست دے کر پادشاہ دہلی کا خطبہ مسجدوں میں پڑھوایا اور تحفے تحائف بھیج کر راجا کا خطاب حاصل کرلیا۔ شروع میں انصاف پسندی سے کام کرتا رہا لیکن بعد میں تعصب برتنے لگا چناں چہ درانی نے نورالدین بامزئی کی سرکردگی میں فوج بھیج کر اس کا خاتمہ کر دیا۔

اس کے دربار سے جو شعراء متعلق تھے اُن میں ملا لال محمد توفیق، ملا رفیع مانگئی، مرزا مدجان بیگ سامی، عبدالوہاب شائق، رحمت اللہ بانڈے نوید، محمد علی خان متین، وغیرہ قابل ذکر ہیں، ان سبھی شعرا نے بھی اُردو میں شعر کہے۔

سکھوں کا زمانہ لوٹ مار اور ظلم واستبداد کا دور تھا۔ اس دور میں نظم ونثر میں جو کچھ لکھا جاتا رہا اس میں اس دور کی بدعنوانیوں کا ذکر ہے۔ اس دور کے ادباء شعراء میں حمید اللہ شاہ آبادی کا نام خاص طور سے قابل ذکر ہے جنھوں نے اپنے ہجویہ اشعار اور نثر پاروں میں سکھوں کے دورِ حکومت کا خاکہ اڑایا ہے۔

یہاں یہ بات کہہ دینا بھی بیجا نہیں ہے کہ جن ادباء شعراء کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان میں زیادہ تعداد ایسے لوگوں کی تھی جنھوں نے کشمیر سے باہر جا کر بھی تعلیم وتربیت کے مرحلے طے کیے تھے۔ ان کے علاوہ اچھی خاصی تعداد ایسے شعرا کی بھی ہے جو تھے تو کشمیری لیکن وادی سے نکل کر وہ ملک کے دوسرے حصوں میں آباد ہوگئے، جہاں انھیں اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو جلا دینے میں خاصی مدد ملی۔ ذکا، خواجہ محمد امین، امراللہ الٰہ آبادی، غلام ناصر جراح، محمد عبداللہ خاں خستہ، امرناتھ شعلہ، کرپا کرشن فیض امیر بخش خاص شہرت، مومن خاں مومن، وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

صوبہ جموں میں بھی انیسویں صدی کے آغاز سے ہی علمی وادبی سرگرمیوں کا آغاز ہوگیا تھا۔ ابتداء میں قدیم مثنویوں اُردو داستانوں کی قلمی نقلیں بنا کر ذاتی مطالعے کے لیے تقسیم کی جاتی رہیں۔ یہ سلسلہ انیسویں صدی کے آخر تک چلتا رہا۔ ریاست کے اندر چوں کہ طباعت واشاعت کے انتظامات نہیں تھے اس لیے ریاست کے شعراء کا کلام لاہور، سیالکوٹ اور دہلی کے اخبارات ورسائل میں شائع ہوتا رہا۔

ان سرگرمیوں میں بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی اس وقت مزید سرعت پیدا ہوئی جب ریاست کی پہلی ادبی انجمن بزم سخن جموں کے نام سے وجود میں آ گئی۔ دھیرے

دھیرے دوسری انجمنیں بھی قائم ہوتی چلی گئیں۔ چناں چہ جموں، پونچھ مظفر آباد اور کشتواڑ میں ایسی انجمنیں وجود میں آ گئیں جو اُردو زبان وادب کے فروغ کے لیے کام کرتی رہیں۔

۱۹۲۴ء میں جب ریاست کا پہلا مکمل اُردو اخبار رنبیر ملک راج صراف نے جاری کیا تو ریاست کے اُردو طبقے کو اظہار کا ایک اور ذریعے ہاتھ آیا۔ چناں چہ اس اخبار کے گرد ادیبوں دانشوروں کا ایک حلقہ جمع ہوتا چلا گیا جس نے اُردو کی ادبی روایت کو بے پناہ تقویت پہنچائی۔

رنبیر کے بعد بہت سے دوسرے اخبار بھی نکل آئے۔ خاص طور سے چاند جموں نے اُردو زبان وادب کو ایک اور دبستان فراہم کیا۔ اس سے وابستہ شعراء نے کشمیر اسکول کے نام کے تحت ادبی سرگرمیوں کو فروغ دیا۔ اور اُردو ادب کا قافلہ کشاں کشاں آگے بڑھنے لگا۔ اخباروں کے ساتھ ہی ساتھ رنبیر نے رتن اور چاند نے ''پریم'' جموں کے نام سے دو رسالوں کو بھی جاری کیا۔ جس سے ادیبوں اور شاعروں کو اپنی تخلیقات برصغیر کے ادبی حلقوں تک پہنچانے میں خاصی مدد ملی۔ پھر ملک کے دوسرے حصوں میں چلنے والی ادبی تحریکوں نے بھی ریاست کے ادیبوں کو متاثر کیا جس سے ترقی پسند ادیبوں کے کئی حلقے سری نگر، کشتواڑ، جموں، پونچھ وغیرہ میں اُبھر آئے۔ ان تمام کوششوں کے نتیجے میں صوبہ جموں میں جو شاعر وافسانہ نگار اور نقاد آزادی سے قبل ابھرے اُن کے نام حسب ذیل ہیں:

شعرا

سید ذوالفقار علی نسیم، کشن لال حبیب، بدری ناتھ وکیل، پنڈت والسدیو خاگ، پنڈت امرناتھ، غلام محمد خادم، نرسنگ سہائے شوق، قدرت اللہ شہاب، پنڈت کشن چند کشن، لالہ روپ چند رشوق، کشن سمپلپوری، بشارت فارانی، غلام حیدر چشتی، بشیر احمد بشیر چوہدری حسن محمد منہاس، خواجہ علیم یزدانی، ہدایت اللہ فوق، عبدالحمید نظامی، نسیم رضوی، قیس شیروانی، پنڈت نند لال طالب، عماد الدین سوز، رسا جاودانی، نشاط کشتواڑی، غلام رسول کامگار، عشرت کاشمیری، غلام حیدر لگرو قیصر، منوہر لال دل، لاغر جموی، رام کرشن غافل محمد عمر نور الٰہی، اللہ رکھا ساغر، دیا کرشن گردش، قیصر سیمابی، کیفی اسرائیلی، مصور قریشی، اعجاز ساقی، حنیف ہاشمی، گلزار احمد فدا، آذر عسکری، میکش کاشمیری۔

افسانہ نگار ناول نگار

کرشن موہن لال، پنڈت وشوا ناتھ، شری ڈوگرہ، کے ایل ورما، اقبال چند، ڈاکٹر کے ایس چودھری، نشاط جموی، کے-ایل ورما، مہاشا روشن لال، ساگر چند، سدرشن، دولت رام گپتا، عشرت کاشمیری، محمد عمر نورالٰہی، محمود ہاشمی، کنول نین پرداز، محمود رازی، آوارہ زمزمی، فیض صدیقی، انور نقوی، محبوبہ بخشی، عزیز کاش، ٹھاکر پونچھی، عبدالعزیز علائی، طالب گورگانی، اقبال تمنائی، گلزار احمد فدا، موہن یاور، حمیدہ فضل کریم، بملا گپتا، رعنا نظامی وغیرہ۔

تنقید

محمد عمر نورالٰہی، حنیف ہاشمی، بی ڈی مل شرما، دیا کرشن گردش، عبدالحمید نظامی، گلزار احمد فدا، محمد بشیر، ڈاکٹر محمود رازی۔

اُردو ڈراما نگاری کا ارتقاء

یہ بات اوپر کہی جا چکی ہے کہ ریاست میں ڈرامے کی روایت بہت قدیم ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ اُس کے ارتقاء کا وہ تسلسل ہمارے ہاں باقی نہیں رہا جس کی موجودگی کے بغیر کسی صنف کی ارتقائی کہانی پوری طرح رقم نہیں کی جا سکتی۔ ڈراما ملک کے دوسرے حصوں میں بھی اسی صورت حال سے دوچار رہا۔ چناں چہ یہاں بھی ہمیں مغلوں کے زمانے سے ہی سرکاری سرپرستی نہ ہونے کی وجہ سے ڈرامے کی وہی لوک روایتیں پروان چڑھتی نظر آتی ہیں جو ملک کے دوسرے حصوں میں فروغ پا رہی تھیں۔ چناں چہ کشمیر میں بھی کشمیری لوک

ڈرامے کی کچھ روایتیں پروان چڑھیں جن میں بان پتھر اور بھگت قابل ذکر ہیں۔

ڈوگرہ حکمرانوں کے دور میں خصوصاً مہاراجا رنبیر سنگھ اور مہاراجا پرتاپ سنگھ کی سرپرستی میں ایک بار پھر اس کا احیا ہوا اور علم وادب کے ساتھ ہی ساتھ ڈرامے کے فروغ کے لیے بھی سرکاری سطح پر کوششیں کی گئیں۔

یہاں یہ کہنا بے جا نہیں ہے کہ مہاراجوں کا اس فن کی طرف متوجہ ہونا دراصل اُس اثر کا نتیجہ تھا جو ملک گیر پیمانے پر ناٹک کمپنیوں کی کوششوں کی وجہ سے مرتب ہو رہا تھا۔ اور جن کی وجہ سے ملک میں ڈرامے کی وہ روایتیں پروان چڑھ رہی تھیں۔ جنھوں نے یورپ میں ڈرامے کو آرٹ کا عظیم شعبہ ہی نہیں روزگار کا ایک موثر وسیلہ بھی بنا دیا تھا اور ملک کے بڑے بڑے شہروں میں تھیٹر اور منڈوے تعمیر کر کے ڈرامے کو جدید سائنسی خطوط پر ترقی دینے کی کوششیں ہونے لگی تھیں۔ ان ناٹک منڈلیوں کی جموں میں آمد کا سلسلہ بھی بیسویں صدی کے آغاز سے ہی شروع ہو گیا تھا آغا حشر کاشمیری اور دوسرے نامور ڈراما نگاروں کی جموں میں وقتاً فوقتاً آمد نے جموں میں بھی اسٹیج کے ایسے فن کاروں کو پیدا کیا جنھوں نے ملکی سطح پر نہ صرف اداکاری کے میدان میں نام کمایا بلکہ فلم کو بھی وہ وقار بخشا کہ آنے والی نسلیں انھیں کبھی فراموش نہ کر سکیں گی۔ کے ایل سہگل، اوم پرکاش، سندر، راما نند ساگر، اور متعدد دوسرے نام اس سلسلے میں پیش کیے جا سکتے ہیں۔

پروفیسر عبدالقادر سروری ناٹک کمپنیوں کی جموں میں آمد سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

> ''ناٹک کمپنیاں تجارتی ادارے رہے ہیں۔ لیکن اُن کے کام کا ایک تہذیبی وادبی پہلو بھی ہے۔ اہل جموں کے ذوق وشوق کی بدولت اکثر پارسی ناٹک کمپنیوں کو بار بار وہاں آنے اور اپنے تماشے پیش کرنے کی خواہش رہتی تھی۔ ان تماشوں میں عوام اور خواص بڑے شوق سے شریک ہوتے اور اس وسیلے سے بھی اُن کے ذوق شعروادب کی آبیاری ہوتی اور وہ پروان چڑھتا۔ یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ اُردو میں ناٹک، ڈراما اور اسٹیج کے موضوع پر سب سے پہلی یادگار تصنیف ''ناٹک ساگر'' جموں کے ہی دو صاحب ذوق اہل قلم محمد عمر اور نورالٰہی کی کاوشوں کا نتیجہ تھی۔''

(کشمیر میں اُردو (جموں و کشمیر اینڈ اکیڈمی آف آرٹ کلچر لینگو یجز سری نگر ۱۹۸۲ء) دوسرا حصہ، صفحہ ۲۵۸)

یہاں یہ کہہ دینے میں مجھے کوئی قباحت نظر نہیں آتی کہ انیسویں صدی کے ربعہ آخر کے بعد ریاست میں جہاں تک اُردو زبان و ادب یا تھیٹر کا تعلق ہے، جموں کو مرکزی حیثیت حاصل ہوئی۔ یہیں سے اُردو تھیٹر کی روایات نے وہ بال و پر حاصل کیے جنھوں نے اُس کی ترقی کی رفتار میں سرعت پیدا کر کے اُسے اس قابل بنایا کہ وہ ملک گیر پیمانے پر ہونے والے تجربات سے استفادہ کر کے آگے بڑھ سکے۔

اُردو کے نمائندہ ڈراما نگار

ریاست میں اُردو ڈرامے کی تاریخ جب بھی لکھی جائے گی اس کا آغاز دو بلند قامت شخصیات سے ہوگا جن کے نام محمد عمر اور نور الٰہی ہیں۔ آپ نے اُردو ادب کو نہ صرف عالمی ڈرامے پر پہلی تاریخ ''ناٹک ساگر'' عطا کی بل کہ بہت سے ڈرامے تخلیق و ترجمہ کر کے اُردو ڈرامے کے خزانے میں موقر اضافے کا کام بھی انجام دیا۔ محمد عمر (۱۸۸۵-۱۹۴۶ء) چوں کہ مہاراجا کی طرف سے قائم کی گئی ڈراماٹک کلب کے ڈائریکٹر اور ایکٹر بھی تھے اس لیے انھیں ڈرامے کے فن سے کماحقہ واقفیت حاصل تھی جس کا ثبوت ان کے تخلیق کردہ ڈراموں سے مل جاتا ہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا محمد عمر اور نور الٰہی دو اشخاص کے نام ہیں انھوں نے جتنی بھی کتابیں لکھیں اُن پر مصنف کے طور پر دونوں کے نام موجود ہیں بل کہ نور الٰہی کے انتقال کے بعد بھی صاحبزادہ محمد عمر نے جو کچھ لکھا اس میں مصنف کے طور پر نور الٰہی کا نام بھی ہمیشہ شامل رہا۔

محمد عمر نور الٰہی اس صدی کے ربعہ اول میں جموں کے ادبی حلقوں کے روح رواں تھے۔ ''ان کا سب سے پہلا نمایاں کام حکیم احمد شجاع کے ڈرامے ''باپ کا گناہ'' پر تنقید تھی جس میں واقعات کی کئی غلطیاں بتائی گئی تھیں۔ اس تبصرے کی بدولت وہ ادبی دنیا میں ایک

سنجیدہ نقاد کی حیثیت سے متعارف ہوئے۔ اس کامیابی نے انھیں آغا حشر کاشمیری، احسن مارہروی، محشر اور رحمت علی کے ڈراموں کا تنقیدی جائزہ لینے پر مائل کیا اور یہ تنقیدیں بھی اہمیت کی نظر سے دیکھی گئیں۔'' (ناٹک ساگر، صفحہ: ۴۷۲)

یہ بات پہلے کہی جا چکی ہے کہ محمد عمر نور الٰہی صاحبان خصوصاً محمد عمر مزاجاً ڈرامے سے دلچسپی رکھتے تھے چناں چہ تنقید کے میدان میں ان ابتدائی کامیابیوں نے ایک قوی محرک کا کام کرتے ہوئے انھیں ایک طرف تو عالمی ڈرامے کی مبسوط تاریخ مرتب کرنے پر مجبور کیا تو دوسری طرف ڈرامے کے تخلیقی میدان میں قدم رکھ کے اُس میں اضافے کے لیے بھی تحریک دی۔ انھوں نے نہ صرف ڈرامے تخلیق کیے بل کہ بہت سے یورپی ڈراموں کو اُردو میں منتقل کر کے انھیں اسٹیج پر پیش بھی کیا۔ اُن کی انھیں خدمات کا ذکر کرتے ہوئے اُردو کے نامور شاعر و ادیب دتا تریہ کیفی جو اس وقت ریاست کے اسسٹنٹ فارن سکریٹری تھے نے ناٹک ساگر کے مقدمے میں یوں اپنے خیالات کا اظہار کیا:

> ''پچھلے دس سالوں میں جو مساعی ناٹک کو اُردو ادب کا ایک اہم جز قرار دینے میں بروئے کار لائے گئے اُن میں میاں نور الٰہی صاحب اور صاحبزادہ محمد عمر صاحب کا حصہ کسی سے کم نہیں۔'' (صفحہ: ۸)

صاحبزادہ محمد عمر اور نور الٰہی صاحبان نے اُردو ڈرامے اور اسٹیج کے لیے کیا کچھ کیا اور اُن کی شہرۂ آفاق تالیف ناٹک ساگر'' کی ادبی اور سرکاری حلقوں میں کس طرح پذیرائی ہوئی یہاں اس کا ذکر کرنے کی ضرورت اس لیے نہیں ہے کہ ان پہلوؤں کو کئی دوسرے مضامین میں خاصا اُجاگر کیا جا چکا ہے۔ یہاں ڈرامے کے ارتقاء کے سلسلے میں اُن کی صرف تخلیقی کاوشوں کو زیر بحث لایا جائے گا اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے گی کہ موضوعاتی وفنی اعتبار سے انھوں نے اُردو ڈرامے کو کیا دیا۔

محمد عمر اور نور الٰہی نے مشترکہ طور پر بھی اور الگ الگ بھی ڈرامے تخلیق کر کے ریاست کے اولین تھیٹر، رام لیلا ناٹک کلب جس کا نام بدل کر امیچور ڈرامٹک کلب رکھا گیا تھا، اور جس کی قیادت خود صاحبزادہ محمد عمر کے ہاتھ میں تھی کی وساطت سے پیش کرائے۔ یہ ڈرامے سری نگر میں بسنت باغ میں اور جموں میں مندر دیوان جوالا سہائے میں جہاں دو منڈوے قائم ہو گئے تھے پیش کیے جاتے رہے۔ محمد عمر نور الٰہی نے جو ڈرامے تخلیق وتالیف

کر کے پیش کرائے اُن کی تفصیل حسب ذیل ہے:

(۱) تین ٹوپیاں: مزاحیہ ڈراموں کا مجموعہ جو فرانسیسی زبان سے ماخوذ ہے ایک فارس کا ترجمہ ہے۔

(۲) بگڑے دل: ایک فرانسیسی طربیے یعنی مولیر کے ڈرامے مس انتھروپ کا ترجمہ ہے۔

(۳) ظفر کی موت: موضوع موت کے خلاف انسان کی کش مکش، بیلجیئم کے ڈراما نگار مٹرلنک کے ڈرامے A Sister's Love کا ترجمہ۔

(۴) اسکندر۔

(۵) قزاق: شلر کے ڈرامے کا ہندوستانی روپ۔

(۶) موجودہ لندن کے اسرار، لندن میں ہونے والے خفیہ جرائم سے متعلق۔

(۷) روح سیاست: ابراہیم لنکن کی زندگی سے متعلق۔

(۸) پہلی پیشی: مختصر ڈراما جو ہمایوں لاہور میں مارچ ۱۹۲۹ء میں شائع ہوا۔

(۹) جان ظرافت: مولیر، لیسنگ اور مرزا جعفر ایرانی کے ڈراموں کا ملا جلا روپ۔

(۱۰) خواب پریشان: سویڈن کے ڈراما نگار سوسیو سٹارین برگ کے فلسفیانہ ڈرامے کا ترجمہ۔

(۱۱) ڈرامے چند: جو حسب ذیل سات ڈراموں کا مجموعہ ہے:
ادماتی، جنونِ ادب، چپ کی داد، لاگ ڈانٹ، ہمہ خاندانِ آفتاب، مہابلی۔

(۱۲) بور کے لڈو: مزاحیہ ڈرامے۔

(۱۳) مدرارا کھشس: سنسکرت ڈرامے کا ترجمہ۔

(۱۴) مرچھ کٹیکا: سنسکرت ڈرامے کا ترجمہ۔

(۱۵) ناٹک کتھا: جس میں قدیم ہندوستانی ڈراموں کو پیش کیا گیا۔

(۱۶) ہمہ خاندان آفتاب، ریڈیو ڈراما۔

(۱۷) آ بیل مجھے مار۔ ریڈیو ڈراما۔

محمد عمر کی طرح نورالٰہی نے بھی ''دھم پنجم'' کے نام سے اُردو ڈراموں کا ایک مجموعہ شائع کیا اس میں شامل سبھی ڈرامے مزاحیہ ہیں۔

محمد عمر نورالٰہی کا دور جدوجہد آزادی اور ترقی پسند نظریات کے عروج کا زمانہ تھا۔

ان دونوں کے اثرات ریاست کی سیاسی وسماجی اور ادب وفنی فضا پر پڑ رہے تھے۔ ریاست کے سیاسی ایوان بھی ان نئی تبدیلیوں کی گونج سے لرز رہے تھے۔ روسی انقلاب کے بعد تو رجعت پسند قوتوں کو یہ بخوبی محسوس ہو چکا تھا کہ اس سیلاب کے آگے اب بند باندھنا ممکن نہیں ہے۔ چناں چہ چاہتے ہوئے یا نہ چاہتے ہوئے ذہن ان تبدیلیوں کو قبول کرنے کے لیے خود کو تیار کرتے جا رہے تھے ـــ ان دھماکہ خیز تبدیلیوں سے بھلا محمد عمر نور الہی کیوں کر بچ سکتے تھے۔ چناں چہ انھوں نے اپنی تحریروں کی وساطت سے ان سبھی تقاضوں کا احترام کرنے کی کوشش کی جو وقت نے ان کے سامنے لا کھڑا کیے تھے۔ چناں چہ اُن کے افسانوں اور ڈراموں میں اس نئے دور کی چاپ صاف سنائی دیتی ہے۔

غور سے اگر ان سبھی ڈراموں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات محسوس کیے بنا نہیں رہ سکتے کہ ان کے ڈراموں کے موضوعات ڈراموں سے ماخوذ ہونے کے باوجود عصری معنویت رکھتے ہیں۔ مولفین نے اس بات کا خاص طور سے التزام کیا ہے کہ ان باتوں کو اُبھارا جائے جو عصری حقائق کی مناسب ترسیل کو ممکن بنا سکتی ہیں ان کے ہاں عصری سماجی واخلاقی مسائل ترقی پسند نظریے کے تحت ارتقاء کی منزلوں سے گزرتے ہیں۔ ان کے ڈرامے قزاق کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے جس سے یہ واضح ہو جائے گا کہ انھوں نے جن یورپی ڈراموں کے ترجمے کیے اُن کے انتخاب میں اس بات کا خاص خیال رکھا کہ وہ ترقی پسند نظریات کی نفی نہ کریں چاہے مزاحیہ ہی کیوں نہ ہوں۔ قزاق ڈرامے کا ایک قزاق بہادر نواب زادہ ''شیر دل'' سے مخاطب ہے:

> ''بہادر:۔ بیکسوں کی حمایت کا بیڑا اٹھاؤ، ظالموں کو ظلم کا مزہ چکھاؤ، امیروں کی وہ دولت چھین لو جو محض ان کے خزانہ کا سنگھار ہے۔ اور اُن محتاجوں کو دے دو جنھیں زندگی بسر کرنا دشوار ہے۔ (صفحہ ۱۳)

اس اقتباس کے بعد یہ کہنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی کہ محمد عمر نور الہی صاحبان نے کس طرح اپنے دور کے تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ایسے طربیہ ڈرامے تخلیق وترجمہ کیے جن کے موضوعات ترقی پسندی ہی کے دائرے میں آتے ہیں۔ انھوں نے طربیہ ڈرامے کو بھی تعمیری مقاصد کے لیے برتنے کی کوشش کی۔

محمد عمر نور الہی ڈرامے کے فن سے بھی کما حقہ واقف تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے

اکثر ڈرامے اُن سبھی تقاضوں کو پورا کرتے نظر آتے ہیں جن کے بغیر کوئی ڈراما کامیاب قرار نہیں دیا جا سکتا — اُن کی اس کامیابی کے پیچھے اُن کا وسیع مطالعہ اور وہ تجربہ تھا جو انھیں لاہور میں اپنی تعلیم کے سلسلے میں قیام کے دوران حاصل ہوا تھا۔ لاہور اُس زمانے میں بھی علمی وادبی سرگرمیوں کا برصغیر میں سب سے بڑا مرکز تھا۔ فورمن کالج جہاں انھوں نے اعلا تعلیم حاصل کی اعلا علمی وادبی روایات کا بھی حامل تھا۔ انھیں سرگرمیوں نے صاحبزادہ محمد عمر کی صلاحیتوں کی جلا کی اور انھیں اُردو ڈرامے کی ترقی کا ضامن بنا دیا۔

فنی اعتبار سے اُن کے ڈرامے انھیں اصولوں کی پیروی کرتے نظر آتے ہیں جن کو ارسطو سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اُن کے سبھی ڈرامے چاہے وہ تخلیق ہوں یا ترجمہ ڈرامے کے کلاسیکی اصولوں کی ہی پیروی کرتے ہیں۔ پلاٹ کا آغاز اس طرح کرتے ہیں کہ ابتدا سے قبل کے سبھی واقعات واضح ہو جاتے ہیں۔ پلاٹ کی تشکیل میں تین وحدتوں کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں خصوصاً ریڈیو ڈراموں میں اس کا التزام کرتے ہیں۔ اسٹیج ڈراموں کے پلاٹ اسٹیج کی ضرورت کے مطابق ترتیب دیتے ہیں اور کسی ایسے واقعے یا حادثے کو شامل نہیں کرتے جس کو پیش کرنا ممکن نہ ہو۔ سائنسی اور تکنیکی سہولیات کو البتہ ضرور ملحوظ رکھتے ہیں — پلاٹ کو ہمیشہ گٹھا ہوا بنانے کی کوشش کرتے ہیں —

کردار نگاری کے سلسلے میں بھی اپنے وسیع مشاہدے سے کام لیتے ہوئے ایسے کرداروں کو گھڑنے کی کوشش کرتے ہیں جو زندہ اور جاندار ہوں — ان کے کردار اپنے طبقوں کی بھرپور نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ رفتار وگفتار میں بھی وہ انھیں خصوصیات کے مرکب نظر آتے ہیں جو اُن کے طبقے کی شناخت ہیں۔

زبان وبیان کے اعتبار سے بھی ان کے ڈرامے اپنے دور ہی نہیں اس میں بسنے والے مختلف طبقوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ پروفیسر سروری ان کے اسلوب بیان کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

> ''محمد عمر اور اُن کے ساتھ نور الٰہی نے زبان اور اسلوب میں جو نئی روش اختیار کی تھی، وہ اُردو کے اسالیب میں ایک پسندیدہ رجحان کی رہبری کرتی ہے۔ ہندی کے آسان اور مزاج کے موافق لفظوں کو اپنی تحریروں میں جگہ دے کر، انھوں نے ایک نئے اسلوب کی بنیاد رکھنے کی کوشش کی

تھی۔''

(کشمیر میں اُردو، صفحہ ۴۷۵)

اُن کے ڈراموں میں بے شک ہندی اُردو کے آسان الفاظ کا ایک ایسا مرکب ملتا ہے جسے عام زبان میں ہندوستانی کہنا چاہیے۔

صاحبزادہ محمد عمر کا انتقال ۱۹۴۶ء میں ہوا۔

''نورالٰہی محمد عمر کے خسر کے چھوٹے بھائی تھے۔ وہ ریاست کے محکمہ مال میں ملازم تھے اور ترقی کرتے کرتے وزیر وزارت کے عہدے تک ترقی کر لی تھی۔ انھیں بھی ادب کا اچھا ذوق تھا اور اکثر کاموں میں وہ محمد عمر کے ساتھ شریک رہے لیکن جس طرح محمد عمر نے کچھ ڈرامے تنہا بھی کیے تھے۔ نورالٰہی نے بھی ڈراما کا ایک مجموعہ ''مدھم پنچم'' کے نام سے شائع کیا تھا۔ اس میں اکثر موضوع مزاحیہ ہیں۔'' (کشمیر میں اُردو، صفحہ ۴۷۶)

کچھ ڈراموں کا تجزیہ

نورالٰہی کا انتقال ۱۹۳۵ء میں ہوا یعنی محمد عمر کے انتقال سے ۱۱ سال ۵ مہینے ۱۶ دن پہلے۔ اگر اس بات کو تسلیم کر لیا جائے کہ ''پنچم مدھم'' نورالٰہی مرحوم کی تخلیق کاوشوں کا ہی نتیجہ ہے تو پھر اس بات کو تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں کہ اس مجموعے میں شامل سات مزاحیہ ڈراموں سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ صاحب زادہ محمد عمر کی طرح ہی آپ بھی ڈرامے کے فن سے بخوبی واقف تھے۔ خصوصاً طربیے کے فنی تقاضوں پر آپ کو پورا عبور حاصل تھا۔ اور یہ بھی کہ یورپ کی اُس کلاسیکی روایت کا بھی آپ کو بخوبی علم تھا جس میں طربیے کو بھی تعمیری مقاصد کے لیے برتا جاتا ہے۔

محمد عمر نورالٰہی صاحبان کی شروع کی ہوئی اُردو ڈرامے کی روایت کو آزادی سے قبل جموں خطے میں جن دوسرے ادیبوں نے ترقی دینے کی کوشش کی ان میں جگدیش کنول، اظہر عسکری، نرگس اور ایم اے عزیز کے نام خاص طور سے قابل ذکر ہیں۔ اس سلسلے میں

جگدیش کنول کا ڈراما ''پردے کے پیچھے'' اظہر عسکری کا ''چار سو بیس'' نرسنگھ داس نرگس کا ''تعارف'' اور ایم اے عزیز کا ''نوشتۂ تقدیر'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان سبھی ڈراموں کا تعلق اسٹیج سے ہے اور یہ اسٹیج کے تقاضوں کا بخوبی احترام کرتے نظر آتے ہیں — سنیما اور ریڈیو کے ارتقا نے اگرچہ اسٹیج ڈرامے کو کافی نقصان پہنچایا لیکن ان نئی دریافتوں کی وجہ سے اُسے نئے آفاق سے ہمکنار ہونے کا بھی موقع ملا۔

غور سے اگر دیکھا جائے تو محمد عمر نورالٰہی کے بعد اُردو ڈرامے کو صحیح معنوں میں ترقی کے مواقع اُن لوگوں کے ہاتھوں ہی نصیب ہوئے جنھوں نے تقسیم ملک کے بعد اس میدان میں قدم رکھا۔

آزادی کے بعد ریاست میں بھی کچھ ادارے ایسے ابھر آئے جن کی وجہ سے اُردو ڈرامے کو ترقی کرنے کے مزید مواقع ہاتھ آئے —— ان اداروں میں ریڈیو کشمیر، کلچرل اکادمی، ریاستی سرکار کا محکمہ انفارمیشن وغیرہ خصوصاً قابل ذکر ہیں —— آزادی کے بعد ۴۸-۱۹۴۷ء میں جب ریاست میں بھی ریڈیو کشمیر کے نام سے سری نگر اور جموں میں دو اسٹیشن قائم کیے گئے تو اس نے جہاں ریاست کی مقامی زبانوں کے ادب کی ترقی کے راستے کھول دیے وہاں اُردو زبان کو بھی اس کا فائدہ ہوا اور اُردو کی مختلف اصناف کو بھی ریڈیو کے مختلف پروگراموں کی وساطت سے پیش کیا جانے لگا۔ ریاست میں اُردو ڈرامے کا ارتقاء بھی اس سلسلے کی ایک کڑی ہے — جموں و سری نگر دونوں جگہوں پر ریڈیو اسٹیشنوں کے قیام نے اُردو ڈرامے کے فروغ کی راہیں بھی کھول دیں اور ان دونوں جگہوں سے وقتاً فوقتاً ڈرامے بھی پیش کیے جانے لگے —— گزشتہ ۵۲ سال کے اس طویل عرصے میں ایک اندازے کے مطابق ان دونوں اسٹیشنوں سے کم و بیش ایک ہزار سے زائد ڈرامے پیش کیے جا چکے ہیں۔ اگر ریڈیو کے ارباب حل و عقد نے انھیں جمع کرکے شائع کر دیا ہوتا تو آج ریاستی اُردو ادب میں ڈرامے کا ایسا سرمایہ جمع ہو جاتا جو پورے ملک میں اس دوران شائع ہونے والے ڈراموں سے کسی طرح کم نہ ہوتا۔

ریڈیو کشمیر جموں اور سری نگر سے وابستہ رہ کر اُردو کے جن ادیبوں نے ڈرامے کی صنف کو ترقی دیتے ہوئے ڈرامے تخلیق کرکے پیش کرائے اُن میں پشکر ناتھ، رام کمار ابرول، لیفٹیننٹ سکھدیو سنگھ، مہیش شرما اور ٹھاکر پونچھی قابل ذکر ہیں۔ آگے بڑھنے سے

پیشتر ضروری ہے کہ ان میں سے کچھ ڈراما نگاروں کے ریڈیائی ڈراموں کا مفصل جائزہ لے لیا جائے تا کہ یہ اندازہ ہو سکے کہ ریاست میں ریڈیو ڈرامے کے فن نے کس حد تک ترقی پائی۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا نام جو ہمارے سامنے آتا ہے وہ پشکر ناتھ ہے۔

پشکر ناتھ کا تعلق یوں تو وادی کشمیر سے ہے لیکن اُن کی ساری عمر جموں میں ہی گزری ہے۔ آپ کی ولادت ۳۱ر مئی ۱۹۳۲ء میں سری نگر کے محلہ بٹہ یار میں ہوئی۔ تعلیم وتربیت کے مرحلے بھی سری نگر میں ہی طے کیے اور ۱۹۵۰ء میں امر سنگھ کالج سے گریجویشن کیا۔ ادبی زندگی کا آغاز ۱۹۵۳ میں ہوا۔ جب اُن کی پہلی کہانی ''کہانی ادھوری رہی'' بیسویں صدی میں چھپی۔ اب تک افسانوں کے کئی مجموعے اور ۳۰۰ سے زیادہ ڈرامے اُردو میں لکھ چکے ہیں جن میں زیادہ تعداد ایسے ڈراموں کی ہے جو ریڈیو کے لیے لکھے گئے ہیں۔

آپ کا پہلا ڈراما ''چندرمکھی'' جو اُن کے ایک افسانے ''رازِ دل'' پر مبنی تھا دہلی ریڈیو اسٹیشن سے نشر ہوا۔ اس کے بعد سلسلہ چل نکلا اور آپ کے کئی ڈرامے ملک کے مختلف ریڈیو اسٹیشنوں سے وقتاً فوقتاً نشر ہوتے رہے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا پشکر ناتھ نے اب تک تین سو سے زائد ریڈیو ڈرامے تخلیق کیے ہیں ان کے علاوہ کچھ ڈرامے ٹی وی کے لیے بھی انھوں نے لکھے ہیں۔ ان سب ڈراموں پر تبصرہ کرنا تو دور کی بات ہے اُن کے نام گنوانا بھی یہاں ممکن نہیں ہے اس لیے یہاں صرف اُن کے چند نمائندہ ڈراموں کے حوالے سے اُن کے فن کا جائزہ لینے کی کوشش کی جائے گی۔

''ساون جلے بھادوں جلے'' اُن کا وہ ریڈیو ڈراما ہے جس پر انھیں آکاش وانی سے انعام بھی ملا۔ اس ڈرامے کے موضوع میں تو کوئی ندرت نہیں ہے پر پشکر ناتھ نے ایک عام روزمرہ زندگی سے تعلق رکھنے والے واقعے کو جس فن کاری سے پیش کیا وہ قابلِ توجہ ہے۔

اس قصے کا خلاصہ مختصراً یوں ہے ایک دیہاتی خاندان نرل کے گھر کے سامنے والے مکان کو خرید کر وہاں رہنے لگتا ہے۔ یہ لوگ بیوپاری یا تاجر ہیں۔ ان کی تین لڑکیاں ہیں جن میں ایک بہت سادہ ہے جو شہر میں آکر بھی اپنی دیہاتی سادگی کو برقرار رکھتی ہے۔ دوسری بہنیں الٹرا ماڈرن بن جاتی ہیں۔ گھر میں رامائن کے پاٹھ کے ساتھ ہی ساتھ ڈسکو اور مغربی موسیقی کی دھنیں بھی اُبھرتی رہتی ہیں۔ یہ سادہ لڑکی جس کا نام ''گومتی'' ہے۔ نرل کے گھر آتی جاتی ہے۔ چناں چہ وقت کے بہاؤ کے ساتھ ساتھ ان دونوں کے درمیان محبت کا رشتہ

قائم ہو جاتا ہے۔ گومتی کے والدین نے اپنی تینوں لڑکیوں کے لیے ڈیڑھ ڈیڑھ لاکھ کا جہیز تیار کیا ہوتا ہے۔ نرمل کا دوست ونود نرمل کی ماں سے کہتا ہے کہ وہ گومتی کے والدین سے نرمل کے لیے رشتہ مانگے۔ ماں اپنے خدشے کا اظہار کرتی ہے کہ دولت مند خاندان ہے وہ کہاں رشتہ دیں گے پر بیٹے کے لیے وہ اُن کے ہاں جاتی ہے۔ گومتی کی ماں نہ صرف رشتہ دینے سے انکار کر دیتی ہے بل کہ نرمل کی والدہ کی بے عزتی بھی کرتی ہے۔

اب وہ گومتی کی بات کسی اور تاجر کے بیٹے سے چھیڑتے ہیں جو نہ صرف ۹ویں تک پڑھا ہے بل کہ جواری اور شرابی بھی ہے جب کہ اس کے مقابلے میں نرمل پڑھا لکھا اور نیک ہی نہیں بنک میں ملازم بھی ہے۔ لیکن وہ تاجر جس کا نام بنارسی داس ہے رشتہ کرنے سے اس لیے انکار کر دیتا ہے کہ اس کی نظر میں ڈیڑھ لاکھ کا جہیز صرف چند ٹھیکریوں کے برابر ہے۔

اس واقعے کے بعد گومتی ہیرا چاٹ کر خودکشی کر لیتی ہے اور نرمل شدید طور پر نروس بریک ڈاون کا شکار ہو کر بستر سے لگ جاتا ہے۔

اس قصے کو پشکر ناتھ نے جس فن کاری سے پلاٹ کی شکل دی ہے وہ متاثر کن ہے۔ ریڈیو کی ضرورتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے وہ ڈرامے کا آغاز اس مقام سے کرتے ہیں جہاں نرمل گومتی کی خودکشی کے بعد نروس بریک ڈاؤن کا شکار ہوتا ہے، اور وہ بہکی بہکی باتیں کرتا ہے۔ اُسے بار بار تانگے کے چلنے کی ویسی ہی آوازیں سنائی دیتی ہیں جیسی اُس وقت اس نے سنی تھیں جب گومتی اور اس کے خاندان والے سامنے کا مکان خریدنے کے بعد وہاں رہنے کے لیے دو تانگوں پر سوار ہو کر آئے تھے ـــــ اور انھیں آوازوں کے دوران وہ بہکی بہکی باتیں کرتا ہے۔ پھر اُسے گومتی کی پازیب کی چھن چھن بھی سنائی دیتی ہے اور وہ سب کو خاموش رہنے کے لیے کہتا ہے۔ اس کی ماں اُسے تسلی دینے کے ساتھ ہی ساتھ روتی بھی جاتی ہے۔ اس کا دوست ونود بھی اس کی تیمار داری کرتا ہے لیکن نرمل کی حالت دن بدن خراب ہی ہوتی جاتی ہے۔ اب ڈاکٹر کی خواب آور گولیاں بھی اس پر اثر نہیں کرتیں۔ اس کے بعد کی ساری کہانی کو پشکر ناتھ نے فلیش بیک کی مدد سے ارتقا کی طرف بڑھایا ہے۔

ونود جب نرمل کی غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے اس سے کہتا ہے کہ وہ تانگوں پر نہیں ٹیکسی پر آئے تھے اور اُن کا ساز و سامان ٹرکوں پر لدا ہوا تھا تو فلیش بیک شروع ہو جاتا ہے۔

ابتدا میں بتایا جاتا ہے کہ ونود اور نرمل شطرنج کھیلتے ہوئے سامنے کے مکان کے

بارے میں ہی بات کر رہے ہیں اُن کی گفتگو سے پتا چلتا ہے کہ چوں کہ مکان بکاؤ تھا اس لیے آنے والوں نے اُسے خرید لیا۔ پھر یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اُن کا حلیہ آدھے دیہاتی اور آدھے شہری ایسا ہے۔۔یعنی وہ نئے دولتیوں میں شمار ہونے کے لیے شہر آئے ہیں۔

ٹیکسی سے اترنے والوں میں شامل ایک لڑکی کی بات چھڑ جاتی ہے جس نے پازیب پہن رکھی ہوتی ہے، جس کی آواز نرمل کو بہت لبھاتی ہے۔ اس منظر میں اس کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے کہ نرمل اُسے پہلی ہی جھلک میں اپنا دل دے بیٹھا ہے۔

پشکر اب اگلے منظر میں نرمل اور گومتی کی پہلی ملاقات کراتے ہیں۔ گومتی لڈوؤں کی پلیٹ لے کر نرمل کے گھر آتی ہے۔ وہاں اس وقت نرمل اکیلا ہوتا ہے اس کی ماں کہیں گئی ہوتی ہے۔ دونوں کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہے اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ بظاہر سادگی کے باوجود گومتی بڑی چنچل اور شوخ لڑکی ہے۔ اس منظر میں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ نرمل کا خاندان صرف دو افراد پر مشتمل ہے یعنی نرمل اور اس کی ماں پر۔ کچھ دیر گفتگو کے بعد جب گومتی آندھی کی طرح آ کر طوفان کی طرح لوٹ جاتی ہے تو نرمل بے اختیار کہہ اٹھتا ہے:
''ارے میں اسے دیہاتی سمجھ رہا تھا۔ بڑی طرح دار لڑکی ہے۔'' اس کے یہ جملے اس کی ماں گھر میں داخل ہوتے ہوئے سن لیتی ہے اور پوچھتی ہے کہ کون طرح دار ہے۔ نرمل گومتی کے بارے میں بتاتا ہے جس سے راستے میں ماں کی بھی ملاقات ہوگئی ہوتی ہے اور وہ ماں کو بتاتی ہے کہ وہ اُن کے گھر میں کوئی فالتو فرنیچر قسم کی چیز کو وہ پلیٹ دے آئی ہے۔''

اگلے منظر میں پھر ہمیں پتا چلتا ہے کہ گومتی نرمل کے اعصاب پر سوار ہوگئی ہے۔ یعنی پلاٹ مسلسل ارتقا کی طرف مائل ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ گومتی صرف شوخ ہی نہیں وہ کسی کو کچھ سمجھتی بھی نہیں ہے۔ ایسا دراصل ہے نہیں اس کے ذریعے فن کار نے آتش عشق کو بھڑکانے کا کام لیا ہے۔ گومتی بھی اُسے صرف ظاہراً طور پر نظر انداز کرتی ہے ورنہ اس کا بار بار وہاں آنا اور اس کے ساتھ کسی نہ کسی پہلو پر گفتگو کرنا بے معنی نہیں۔ پشکر ناتھ اس فن سے آشنا ہیں کہ دونوں طرف جب آگ برابر لگی ہوئی ہو تو اس میں شدت پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ایک کی لپٹوں کا رُخ دوسری طرف کر دیا جائے۔ نرمل اس کی طرف کھنچ رہا ہے۔ گومتی بھی اس کی طرف بڑی شدت سے اندرونی طور پر مائل ہے لیکن اور شدت پیدا کرنے کے لیے ضروری ہے کہ اُسے ظاہری طور پر اُس کی پرواہ نہ کرتے ہوئے دکھایا

جائے۔اس سے آتش عشق میں تیزی بھی آتی ہےاورتوازن بھی پیدا ہوتا ہے۔

اگلے منظر میں جب گومتی اور نرمل کا سامنا ہوتا ہےتو چھیڑ چھاڑ کے بعد باآخر نرمل اشارتاً اپنی محبت کا اظہار کردیتا ہےلیکن گومتی بڑے خوبصورت انداز میں ہنستے ہوئے یہ کہہ کر بات کو ٹال دیتی ہے کہ وہ کتابیں ذرا کم پڑھا کرے کیوں کہ زیادہ کتابیں پڑھنے سے آدمی کو سائے دکھائی دینے لگتے ہیں۔"

اب نرمل اوراس کی ماں کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہےاس سے ایک طرف یہ بتایا جاتا ہے کہ سامنے والے خاندان میں دولت کی فراوانی کی وجہ سے کس طرح تیزی سے تبدیلی آتی جارہی ہے۔ایک طرف رامائن کا پاٹھ ہوتا ہےتو دوسرے کمرے میں سٹیریو(Sterio) پر ڈسکو میوزک سنائی دیتا ہے۔سب لوگ جدید فیشن کے کپڑے پہنتے ہیں۔صرف گومتی شلوار قمیض میں نظر آتی ہے۔دوسری طرف ماں یہ جاننے کی کوشش کرتی ہے کہ نرمل اُن کے خاندان میں اتنی دلچسپی کیوں لے رہا ہے کہ اُسے اُن کے گھر میں جو کچھ ہوتا ہےاس کی خبر رہتی ہے۔وہ اس بات کو برا سمجھتی ہےاورایسا کرنے سے منع کرتی ہےاس موقع پر ونود بھی موجود ہوتا ہےاورتینوں کے درمیان خاصی نوک جھونک ہوتی ہے یہاں یہ بھی پتا چلتا ہے کہ سامنے والا خاندان اپنی اوقات بھولتا جارہا ہے۔

یہاں ماں کے چلے جانے کے بعد ونود اور نرمل کے درمیان جو گفتگو ہوتی ہےاس سےایک بار پھر پتا چلتا ہے کہ نرمل گومتی سے بے پناہ محبت کرنے لگا ہے۔ونود کے پوچھنے پر کہ کیا وہ ماں کو رشتہ مانگنے کے لیے کہے نرمل یہ کہہ کر منع کرتا ہے کہ ابھی جذبہ کچا ہےاس لیے ابھی وقت نہیں آیا۔ونود کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی۔

اب جو سین سامنے آتا ہےاُس میں اس حقیقت کی طرف اشارہ کیا جاتا ہے کہ نئے زمانے میں دولت نے اتنی اہمیت حاصل کرلی ہے کہ دوسری سبھی اقدار پس پشت ڈال دی گئی ہیں۔انسان پیسے کو ہی سب کچھ سمجھنے لگا ہے۔گومتی یہ بات ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے کہ اسی تبدیلی کی وجہ سے اس کے خاندان والے بھی دولت جمع کرنے میں لگے ہوئے ہیں۔پھر یہاں یہ بھی پتا چلتا ہے ہے کہ دولت کے پیچھے بھاگتے ہوئے انسان نے اپنے لیے کیسی کیسی بیماریاں پیدا کرلی ہیں جن کا اس کو اندازہ نہیں۔اسی وجہ سے گومتی کے تایا کو شوگر کی بیماری ہوگئی ہے۔منظر کے آخر میں گومتی اپنی پازیب اتار کر نرمل کو دیتے ہوئے

کہتی ہے کہ انھیں دیکھ دیکھ کر ٹھنڈی آہیں بھرو کیوں کہ وہ انھیں بہت پسند کرتا ہے۔ وہ دراصل نرمل پر طنز کرتی ہے کہ وہ مزید کوئی قدم کیوں نہیں اٹھاتا تاکہ ان کی محبت انجام تک پہنچے۔ یہاں بھی بظاہر وہ نرمل سے ہی کہتی ہے کہ اُن دونوں کے درمیان کوئی معاملہ نہیں ہے تاکہ وہ اشتعال میں آ کر کوئی قدم اٹھائے۔ وہ اُس سے یہ بھی کہتی ہے کہ جس سے پریم کرنے کے دعوے کرتے ہو اسے پہلے سمجھنے کی بھی کوشش کرو۔

اگلے منظر میں گومتی کے والدین لڑکیوں کے جوان ہونے اور ان کی شادیاں کرنے کے بارے میں بات چیت کرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں گومتی کی ماں اپنے خاوند سے یہ بھی کہتی ہے کہ گومتی کا نرمل سے میل جول بڑھ رہا ہے جس کو وہ پسند نہیں کرتی اس لیے اس سے پہلے کہ بات بڑھ جائے انھیں اس کی شادی کا مرحلہ طے کرنا چاہیے۔ یہاں گومتی کے اپنی مرضی کے مالک ہونے کی بات بھی سامنے آتی ہے۔ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ماں باپ کو اس پر پورا بھروسا ہے کہ وہ کوئی غلط قدم نہیں اٹھائے گی۔ ان دونوں باتوں سے گومتی کے کردار کی مضبوطی کا پتا چلتا ہے۔

والدین کی گفتگو سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ گومتی کی ماں نرمل اور اس کی ماں کو اپنے برابر کے لوگ نہیں سمجھتی۔ چناں چہ پشکر دھیرے دھیرے وہ بنیاد تیار کرتے چلے جاتے ہیں تاکہ انجام جس تک وہ اس ڈرامے کو لے جانا چاہتے ہیں قرین قیاس ہی نہیں لازمی نتیجہ بھی نظر آئے۔

گومتی کے والد کو جب پتا چلتا ہے کہ نرمل کی صرف ماں ہے اور کوئی فرد نہیں تو وہ کچھ سوچنے لگتا ہے جس سے قاری کو یہ اندازہ ہو جاتا ہے کہ وہ کیا سوچ رہا ہے۔

اگلے منظر میں ایک بار پھر گومتی اور نرمل کے درمیان بزنس اور سودے کی بات پر گفتگو ہوتی ہے جس کو نرمل اچھا نہیں سمجھتا۔ بات اس موضوع پر ہوتی ہے کہ ماں باپ اولاد کے لے دولت جمع کرتے ہیں تاکہ وہ آرام سے زندگی گزاریں۔ گومتی کو اس میں کوئی برائی نظر نہیں آتی۔ نرمل اسے محض ایک بہانہ قرار دیتا ہے کہ ماں باپ چوری کریں، رشوت لیں اور جواز یہ پیش کریں کہ وہ یہ سب اولاد کے لیے کر رہے ہیں۔ وہ اسے اچھا نہیں سمجھتا۔

یہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ گومتی تصویریں بھی بناتی ہے۔ حالاں کہ کوئی تصویر نہیں دکھائی گئی جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ تصویر سے اس کی مراد سچ مچ کی تصویر بنانا ہے یا یہ

علامت کسی عہد یا ارادے کی ہے جس کو وہ دل ہی دل میں پختہ کرتی جارہی ہے۔ یہاں گانو سے گومتی کے لگاؤ کا بھی پتا چلتا ہے جس سے یہ سمجھنے میں مدد ملتی ہے کہ وہ شہری تہذیب سے ذہنی مطابقت پیدا نہیں کر پارہی ہے۔

دونوں ایک دوسرے سے قریب تو ہوتے جارہے ہیں لیکن پوری طرح ایک دوسرے کو ابھی جان نہیں پائے ہیں۔اسی لیے گومتی آخر میں ''تم تم ہو' اور ''میں میں ہوں'' کی بات کرتی ہے۔ ''ہم'' کے لفظ کو استعمال کرنے سے گریز کرتی ہے اور نرمل کو بھی ایسا نہ کرنے کے لیے کہتی ہے۔ جب یہاں نرمل گومتی سے کہتا ہے کہ وہ ایسی بات نہ کرے کہ وہ دونوں ایک دوسرے کے لیے بہت ضروری ہیں تو گومتی قہقہہ لگاتے ہوئے جواب میں کہتی ہے کہ اُس کے خاندان میں ہر بات ناپ تول کر کی جاتی ہے۔لڑکی کے پیدا ہوتے ہی اس کے لیے جہیز جمع کرنا شروع کردیا جاتا ہے پھر کسی شایان شان لڑکے کو تلاش کیا جاتا ہے۔ اُس انجانے لڑکے کی خیالی تصویر بنائی جاتی ہے کہ اس کا قد کتنا ہوگا، ہاتھ پانو کیسے ہوں گے۔اس کے جواب میں جب نرمل کہتا ہے کہ لڑکی دکان پر بکنے والی چیز نہیں ہوتی تو گومتی پھر زور دیتے ہوئے اپنی بات کو دہراتی ہے کہ ان کے ہاں ہر بات تول کر کی جاتی ہے۔وہ شاید نرمل کو اپنی مجبوریوں کا احساس دلانے کے ساتھ ہی ساتھ سمجھانا چاہتی ہے کہ اُن کی محبت آسانی سے کسی خوش آئند انجام تک نہیں پہنچ سکے گی۔

اب تک ڈراما بڑی دھیمی رفتار سے واقعات کی لڑیاں پروتا چلا جاتا ہے اس کے بعد رفتار میں تیزی آجاتی ہے لیکن واقعات بڑے متوازن انداز میں پلاٹ کو انجام کی طرف بڑھاتے چلے جاتے ہیں۔

اب جو منظر سامنے آتا ہے اس میں ونود نرمل کی ماں کو گومتی کے والدین سے رشتہ مانگنے کے لیے کہتا ہے۔ وہ پہلے یہ کہہ کر انکار کرتی ہے کہ وہ یہ بات کبھی نہیں مانیں گے لیکن جب وہ مجبور کرتا ہے تو وہ بیٹے کے لیے یہ بھی کرنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔

اگلے منظر میں ہمیں پتا چلتا ہے کہ نرمل کی والدہ گومتی کی والدہ سے ملنے گئی تھی لیکن اُس نے انکار ہی نہیں کیا اس سے اچھا برتاؤ بھی نہیں کیا۔اپنی دولت کا خوب خوب مظاہرہ کیا۔ یہاں تک کہہ دیا کہ اس کا بیٹا جتنے روپے ہر ماہ حاصل کرتا ہے اس سے کئی گنا زیادہ وہ اپنے منشیوں کو تنخواہ دیتے ہیں۔ گومتی کے والد یہ بات سن کر اس سے کہتے ہیں کہ اس نے تو

سارے دروازے بند کر دیے ہیں ایسا نہیں کرنا چاہیے تھا کیوں کہ وہ ایک اکیلا لڑکا ہے جس کو وہ آسانی سے گھر داماد بنا کر رکھ سکتے تھے تاکہ گھر کی دولت گھر ہی میں رہے۔ گومتی کی والدہ کو اپنے کیے پر افسوس ہوتا ہے کیوں کہ اس نے اپنی بے وقوفی سے ایک نادر موقع کھو دیا ہوتا ہے۔

اس کے بعد کے منظر میں گومتی نرمل سے ملنے اس کے بنک میں جاتی ہے تاکہ اس کو اطلاع دے سکے کہ اس کی والدہ نے اس کی والدہ کے رشتہ مانگنے پر اسے کیا جواب دیا ہے۔ نرمل اس کو بنک میں دیکھ کر حیران ہو جاتا ہے۔ وہ خوش بھی ہوتا ہے۔ چناں چہ وہ اسے لے کر ایک پارک میں جاتا ہے تاکہ وہاں بیٹھ کر اس سے گفتگو کر سکے۔ لیکن نرمل کی خوشی دیکھ کر وہ سمجھ جاتی ہے کہ والدہ نے اسے کچھ نہیں بتایا۔ اس لیے وہ اس معصوم انسان کی دو لمحوں کی خوشی کو بری خبر سنا کر برباد نہیں کرنا چاہتی لیکن پھر اس سے رہا نہیں جاتا اور وہ یکا یک رونا شروع کر دیتی ہے۔ نرمل گھبرا جاتا ہے وہ سوچتا ہے کہ شاید اس کی کسی بات سے اُسے صدمہ پہنچا ہے۔ پہلے وہ اسے بتانے سے انکار کرتی ہے لیکن پھر بالآخر کہہ ہی دیتی ہے کہ ان کی شادی نہیں ہو سکتی اور یہ بھی کہ اب وہ اس کے گھر نہیں آ سکے گی۔ نرمل یہاں جس طرح برتاؤ کرتا ہے اس سے اس کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اُسے سب کچھ معلوم ہے ـــــ وہ بڑے متوازن انداز میں گومتی کی ڈھارس بندھاتا ہے لیکن وہ روتی رہتی ہے۔

اگلے منظر میں بنارسی داس کو جس کے لڑکے سے گومتی کی سگائی ہونے والی ہوتی ہے یہ معلوم ہوتا ہے کہ صرف ڈیڑھ لاکھ کا جہیز ملے گا تو وہ رشتہ کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ یہاں یہ بھی پتا چلتا ہے کہ جس لڑکے سے سگائی ہونے والی تھی وہ جواری شرابی اور صرف نویں تک پڑھا ہوا ہے۔ لیکن یہ سب ہونے پر بھی گومتی کی ماں نرمل کو قبول کرنے سے انکار کرتی ہے۔ گومتی اب کسی سے ملتی نہیں خاموشی اختیار کر لیتی ہے۔

اب آخری بار جب گومتی نرمل کو ملنے جاتی ہے تو وہ اُسے بتاتی ہے کہ اس نے تصویر مکمل کر لی ہے۔ جس کے معنی یہ ہیں کہ اس نے کوئی آخری فیصلہ کر لیا ہے۔ وہ کچھ کرنے والی ہے۔ اس موقع پر نرمل جب اُسے تصویر دکھانے کے لیے کہتا ہے تو وہ کہتی ہے کہ وہ اُسے کیوں نہیں دکھائے گی۔ لیکن اتنی چھوٹی عمر میں تصویر مکمل کر لینا بڑا عجیب لگتا ہے۔ نرمل اس بات کو نہیں سمجھتا اس سے سوال کرتا ہے کہ عمر کا تصویر کے مکمل ہونے سے کیا تعلق ہے؟

''کبھی کبھی واسطہ پڑ جاتا ہے'' وہ جواب دیتی ہے۔ پھر وہ اُسے لگاتار دیکھتے رہنے کی خواہش کا اظہار بھی کرتی ہے جو اس بات کی غمازی کرتا ہے کہ اب وہ کچھ کرنے کا فیصلہ کر چکی ہے۔ اس موقع پر ادا کیا گیا اس کا یہ جملہ بڑی معنویت رکھتا ہے:

''آج تمھیں دیکھتے ہی رہنے کو دل چاہتا ہے جیسے۔ جیسے کوئی کسی کو آخری بار دیکھ رہا ہے۔''

اس اطلاع کے بعد ان کی شادی نہیں ہو سکتی، ادا کیے گئے مندرجہ ذیل جملے بھی نہایت اہم ہیں:

گومتی: تمھیں یاد ہے نرمل۔ ایک دن تم نے کہا تھا ہم ماں باپ کہاں رہے ہیں۔ ہم تم اپنے بچوں کا مقدر ہو گئے ہیں۔

گومتی: (خوابیدہ آواز میں) ہم اپنے بچوں کا مقدر نہیں بنیں گے۔ اپنی اپنی تقدیر کے حوالے کر دیں گے انھیں۔

نرمل: (پھیکی ہنسی) ہمارے بچے۔؟۔ یہ۔ یہ دل توڑنے والا مذاق کیوں کر رہی ہو۔

گومتی: (بھرائی آواز) کیا کلپنا کرنا بھی پاپ ہو گیا ہے ہمارے لیے؟

نرمل: پاپ اور پنیہ کا مجھے نہیں معلوم گومتی —— مجھے صرف اُس چٹان کا احساس ہے جو میں نے اپنے دل پر رکھی ہے۔ (بھرائی آواز میں) اور جس کے نیچے میرے پریم کا ننھا سا پودا ہوا کے ایک جھونکے کے لیے، بارش کے ایک قطرے کے لیے ترس رہا ہے۔

گومتی: (بھرائی آواز میں) بس کرو نرمل۔ بس کرو۔

نرمل: اس ننھے سے پودے کی تقدیر میں فقط جلنا لکھا ہے۔ گومتی یہ ساون بھی جلے گا، بھادوں بھی جلے گا۔ مگر کبھی اُف نہیں کرے گا۔ کبھی اُف نہیں کرے گا گومتی۔

گومتی: میرے لیے نا؟ میری انا کے لیے، میری عزت کے لیے، میرے ناموس کے لیے، (رونے لگتی ہے) — مگر نہیں — نہیں (پھیکی سی ہنسی) — آنسوؤں کا کوئی کام نہیں ہے میرے لیے۔ آنسو کیوں؟ رونا کس لیے؟ ہاں —— ہاں نرمل اس ننھے سے پودے کی بات سناؤ۔

نرمل: (پھیکی سی ہنسی) ونود ہے نا —— میرا دوست —— کہتا تھا جاؤ جا کر کورٹ میں شادی

کرآؤ۔ جیسے ـــــ یہ خیال ہمیں آ ہی نہیں سکتا۔ (لمبی سانس لے کر) ایک بار میں نے اُسے کہا تھا محبت کے کچھ آداب ہوتے ہیں۔ کچھ روایتیں ہوتی ہیں۔ کچھ اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔۔ بھول گیا ہوگا۔

گومتی: ایک بار میں نے تم سے کہا تھا۔ میں میں اوریجنل دیکھتی ہوں۔ کوئی سوانگ نہیں بھر سکتی۔۔ (پھیکی ہنسی) سوانگ تو ڈپلی کیٹ بھرا کرتے ہیں۔ نقلی آدمی۔ نقلی پریمی، نقلی اولاد۔ نرمل، دیکھو۔ میرا ہاتھ تھام لو ـــــ ہائے! تو نے مجھے چھو کر بھی کبھی نہیں دیکھا۔۔

نرمل: آج۔۔ آج تم بہت.....

گومتی: تم کچھ مت بولو نرمل۔ کہا نا آج تمھیں دیکھتے ہی رہنے کو دل چاہتا ہے۔ آج مجھے جی بھر کر صرف دیکھنے دو۔۔

نرمل: آج کیا ہے؟ آج ہی کیوں؟

گومتی: آج ہی تو میں نے فیصلہ کیا ہے۔

نرمل: کیسا فیصلہ۔۔؟

گومتی: اپنی تصویر مکمل کر لی ہے نا، فیصلہ ہی ہو گیا نا ایک طرح کا۔۔ اب نہ رنگوں کی پریشانی، نہ برش کا جھگڑا۔۔ نہ کینوس کی تلاش۔۔ ہے نا۔۔ ہے نا نرمل۔۔؟ ہے نا؟

مندرجہ بالا اقتباسات/ مکالمے محض اس لیے پیش کیے گئے ہیں تا کہ یہ واضح ہو سکے کہ گومتی اپنی محبت کے ناکام ہونے پر کس طرح کا فیصلہ کرتی ہے۔ یہ سمجھنے میں دقت نہیں ہوتی کہ جب وہ نرمل کو آج دیکھتے رہنے کی بات کرتی ہے یا یہ کہتی ہے کہ آج ہی اس نے فیصلہ کیا ہے تو اس سے اس کی مراد کیا ہے۔

اوپر پیش کی گئی مناظر کی ترتیب سے اس کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ پشکر ناتھ نے پلاٹ کے ارتقاء کے لیے اس بات کا التزام کیا ہے کہ پلاٹ میں کوئی ایسا منظر شامل نہ ہو جائے جو یا تو محض تکرار کا موجب بنے یا پھر تاثراتی اعتبار سے اس پائے کا نہ ہو جس کی موقع و محل کے مطابق ضرورت ہے ـــــ نرمل اور گومتی کی ملاقاتوں کے دوران اُن کی محبت کے مرحلے جس طرح طے پاتے ہیں وہ بھی مسلسل ارتقاء کی طرف پلاٹ کو مائل رکھتے ہیں۔ دونوں کے کرداروں کے پہلو سامنے آتے جاتے ہیں۔ محبت کا پاک جذبہ پروان چڑھانے کے لیے

جس طرح کے کرداروں کی ضرورت ہے نرمل اور گومتی دونوں اس کسوٹی پر پورے اترتے ہیں۔ دونوں ایک دوسرے کی طرف کھنچتے چلے جاتے ہیں پر کبھی کسی نازیبا حرکت کا شکار نہیں ہوتے۔ یہاں تک کہ نرمل نے کبھی اُس کے ہاتھ کو بھی چھوا نہیں ہوتا۔ اس لیے وہ آخر میں خود اس سے کہتی ہے۔ ''ہائے تم نے تو کبھی مجھے چھو کر بھی نہیں دیکھا—'' پلاٹ بڑے صاف ستھرے انداز میں آگے بڑھتا ہے—واقعات ایک دوسرے کا لازمی نتیجہ بنتے ہوئے جڑتے چلے جاتے ہیں—یہاں تک کہ پلاٹ مرکز تک پہنچتا ہے۔ اس کا کلائمکس وہ مقام ہے جہاں گومتی پارک میں نرمل کو بتاتی ہے کہ اُن دونوں کی شادی نہیں ہوسکتی اس لیے اب وہ اُس سے ملے گی بھی نہیں اور یہ بھی کہ اس نے ایک فیصلہ ایک ارادہ کرلیا ہے۔ اس کے بعد پلاٹ انجام کی طرف بڑھتا ہے۔ گومتی خودکشی کرلیتی ہے۔ اور نرمل نروس بریک ڈاون کا شکار ہوجاتا ہے جس کا انجام بھی اچھا ہونے والا نہیں ہے۔

کردار نگاری کے مرحلے بھی بہ حسن وخوبی انجام تک پہنچتے ہیں۔ چوں کہ یہ ریڈیو ڈراما ہے اس لیے زیادہ زور اُن مکالموں پر دیا گیا ہے جو کردار کی گرہیں کھولتے ہیں تاکہ سننے والوں کو اس کا بخوبی علم ہوجائے کہ یہ دونوں مرکزی کردار کس طرح کے ہیں۔ ڈرامے میں کل چھ کردار ہیں نرمل، اس کی والدہ، گومتی اس کی والدہ اور والد اور نرمل کا دوست ونود نرمل اور گومتی مرکزی کردار ہیں۔ دونوں ایک دوسرے سے شدید طور پر محبت کرنے کے باوجود نہ تو ہوس پرستی کا مظاہرہ کرتے ہیں نہ چوما چاٹی کا۔ تاہم یہ کہنا بیجا نہ ہوگا کہ پشکر نے اپنی فن کاری کا سارا زور گومتی کے کردار کو بنانے میں صرف کردیا ہے۔ وہ بڑا متاثر کن کردار ہے۔ چنچل شوخ، سادہ، اپنی مرضی کی مالک ہونے کے باوجود کبھی غلط قدم نہ اٹھانے والی اور مضبوط ارادے کی مالک۔ وہ مرجاتی ہے پر نہ اپنی مرضی کے خلاف کچھ ہونے دیتی ہے اور نہ اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے کوئی ایسا قدم اٹھاتی ہیں جس سے اس کے والدین کے بھروسے کو ٹھیس پہنچے اور انھیں شرمندگی یا ذلت کا سامنا کرنا پڑے—اس لیے اس کی موت قاری کو بہت متاثر کرتی ہے۔

نرمل کا کردار بھی خوب ہے لیکن وہ گومتی کے مقابلے کا نہیں۔ وہ باوفا، نیک، پاک، سادا اور پڑھا لکھا ہونے کے باوجود اس بلندی تک نہیں پہنچ پاتا، جس بلندی کو گومتی چھولیتی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ شاید یہ ہے کہ شروع سے ہی یہ بات پشکر کے ذہن پر مسلط ہے کہ

انھوں نے اس ڈرامے کو گومتی کی موت پر ختم کرنا ہے۔ چناں چہ ضروری ہے کہ اُس کے کردار میں اتنی کشش ہو کہ اُس کی موت قاری کو بھاری صدمے سے دوچار کر کے المیے کے مقاصد پورے کرے۔

زبان بھی خوب ہے مکالمے جاندار ہیں۔ خصوصاً اُردو کے ساتھ ساتھ کہیں کہیں ہندی الفاظ کے آمیزش وامتزاج نے تاثیر بڑھادی ہے۔ مکالمے کے جاندار ہونے سے مراد یہ ہوتی ہے کہ ایک تو وہ موقع ومحل کے مطابق ہو اور دوسرے بولنے والے کردار کے مزاج کی بھی عکاسی کرے۔ یہ دونوں خوبیاں یہاں موجود ہیں۔ مکالمے کی ایک خوبی یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ طویل نہ ہوتا کہ ادا کرتے وقت جذبے کی شدت کو برقرار رکھا جا سکے۔ یہ خوبی بھی اس ڈرامے میں بدرجہ اتم موجود ہے۔

ریڈیو ڈرامے میں مکالمے کو بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے کیوں کہ انھیں کے ذریعے کہانی پیش کی جاتی ہے۔ کرداروں کی شخصیات کو اُبھارا جاتا ہے اور جذباتی کیفیات کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے بھی اس ڈرامے کے اکثر مکالمے بہت خوب ہیں۔ مکالمے عمل کی ترسیل کو بھی ممکن بناتے ہیں اور جذباتی کیفیات کو بھی پیش کرتے ہیں۔ وہ ہمارے سبھی حواس کو متحرک رکھتے ہیں —— پشکر کے فن کی اہم ترین خوبی یہ ہے کہ وہ الفاظ کا کھرا نباض ہے۔

''دل کی وادیاں'' پشکر ناتھ کا ایک اور ریڈیائی ڈرامائی ہے جس پر انھیں آل انڈیا ریڈیو کی طرف سے منعقد کیے گئے ڈراموں کے مقابلے میں پہلا انعام ملا۔ اس کا قصہ مختصراً یہ ہے کہ شری کانت جوشی نامی ایک ڈراما نگار ''دل کی وادیاں'' کے عنوان سے ایک سیریل لکھتا ہے جس کو جو کھائی سیٹھ پروڈوس کر کے قسط وار پیش کرتا جاتا ہے اس سیریل کے ڈائریکٹر کا نام واگلے اور پروڈکشن منیجر کا ساونت ہے —— سیریل کی ہیروئن کا نام سواتی ہے جو اچلا کے نام سے اپنا کردار نبھاتی ہے —— شری کانت جوشی جن واقعات کو ڈرامے میں قسط وار پیش کرتا ہے وہ درحقیقت سواتی کی ذاتی زندگی کے واقعات ہوتے ہیں۔ اس نے اپنی ماں اور بھائی کی کفالت کے لیے بہت سے روح فرسا حالات سے سمجھوتا کیا ہوتا ہے —— سواتی اپنی ہی زندگی کو از سرِ نو ڈرامے میں اس خوبی سے نبھائی ہے کہ سیریل کو بہت پسند کیا جاتا ہے بل کہ ریٹنگ میں نمبر دو تک پہنچ جاتا ہے۔ اچانک ایک دن ڈرامے کے ڈائریکٹر واگلے

کی طرف سے سری کانت کو پیغام ملتا ہے کہ اچلا کے کردار کو ختم کر دیا جائے۔ یعنی اس کے کردار کو آگے نہ بڑھایا جائے۔ یہیں پر اسے کسی حادثے کا شکار ہوتے دکھا کر اس کا کام تمام کر دیا جائے۔ اب جب کہ وہ کردار لوگوں میں پسند کیا جا رہا ہے اور سیریل کی کامیابی کا دارومدار ہی اس پر ہے شری کانت اس کا کام تمام کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ وہ اس کی وجہ جاننا چاہتا ہے اور بہت کوشش کے بعد بالآخر اسے واگلے سے معلوم ہوتا ہے کہ ایک دن جب وہ اس سلسلے میں اچلا سے بات کرتے ہوئے اسے بتا رہا تھا کہ وہ اس کے کردار کو بلاد کار کا شکار کر کے ختم کر دینا چاہتا ہے اور یہ بھی کہ یہ ابھی حتمی طور پر طے نہیں کیا گیا ہے اسے اس سلسلہ میں جوشی سے بات کرنا ہے کہ اچلا کچھ دیر سنتے رہنے کے بعد ایک دم بپھر جاتی ہے اور واگلے کو گھٹیا اور نیچ قرار دیتے ہوئے برا بھلا کہتی ہے۔ چناں چہ اس کے اس برتاؤ کی وجہ سے وہ اس کے کردار کو ختم کر دینا چاہتا ہے تا کہ اس کا اس سے دوبارہ سامنا نہ ہو۔ وہ اسے اپنی عزت کا سوال سمجھتا ہے۔

کچھ دنوں کے بعد جوشی خود اچلا سواتی سے ملنے جاتا ہے۔ وہ سمجھتی ہے کہ جوشی بھی اس سے وہی بات کرنے آیا ہے جو واگلے نے کی تھی۔ لیکن وہ جوشی سے بُرا برتاؤ کرنے کی بجائے اس کے سامنے سب کچھ اگل دیتی ہے وہ اُسے روتے ہوئے بتاتی ہے کہ اپنے خاندان کو زندہ رکھنے کے لیے وہ بلاد کار کی بربریت کا شکار ہو چکی ہے اس لیے جب واگلے نے اس سے بلاد کار کی بات کی تو وہ اس حادثے کو جسے وہ بھولنے کی کوشش کر رہی تھی پھر یاد آ جانے پر بپھر گئی اور اس کو برا بھلا کہہ بیٹھی۔ وہ اس کرب کو دوبارہ سہنے کے لیے تیار نہیں تھی۔ یہاں وہ جوشی سے یہ بھی پوچھتی ہے کہ اس ڈرامے میں جن واقعات کو اب تک پیش کیا ہے وہ اُن سب سے دوچار ہو چکی ہے اور جاننا چاہتی ہے کہ اس کو اس کی زندگی کی یہ ساری کہانی کیسے معلوم ہوئی جوشی یہ سن کر حیران رہ جاتا ہے۔ اس نے تو اپنے تخلیقی جوہر کی مدد سے سب کچھ لکھا ہوتا ہے۔ اُسے تو اس کا علم ہی نہیں ہوتا کہ وہ جو کچھ لکھ رہا ہے وہ کسی پر سچ مچ بیت چکا ہے۔ جوشی کو سواتی کی زندگی کا راز معلوم ہونے پر سخت صدمہ ہوتا ہے اور اُسی صدمے کی وجہ سے چند دنوں بعد جب وہ واگلے اور جوکھانی سے ملنے جاتا ہے تو اُس کی حالت خاصی غیر ہوتی ہے۔ وہ کئی راتوں سے سویا نہیں ہوتا۔ یوں لگتا ہے جیسے بیمار ہو۔ باتیں بھی بہکی بہکی کرتا ہے اور بار بار کہتا ہے کہ اس سے خون کر دیا ہے۔ اس کے ہاتھ میں

کوئی چیز کپڑے میں لپٹی ہوئی ہوتی ہے۔ اُسے جب کھول کر دیکھا جاتا ہے تو وہ اس کا قلم ہوتا ہے جسے اُس نے توڑ دیا ہوتا ہے۔ یعنی اس نے آئندہ کچھ نہ لکھنے کا عہد کر لیا ہوتا ہے۔

پشکر ناتھ کا یہ ڈراما موضوعاتی اعتبار سے اس حقیقت کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ ادیب و فن کار کے وجود میں ایک جو ہر ایسا بھی ہوتا ہے جو اُسے غیب کی باتیں بتاتا ہے اور یہ بھی کہ ادیب و فن کار کا وجود انسانی تجربات کا سمندر ہوتا ہے اس کا دوسرے انسانوں سے ایسا روحانی رشتہ ہوتا ہے کہ وہ پوری عالم انسانیت کے تجربات کو قطرہ قطرہ اپنے وجود میں سمیٹتا رہتا ہے اس لیے اُسے بظاہر خبر نہ ہوتے ہوئے بھی ہر انسان پر بیتنے والے حالات کی پوری پوری خبر رہتی ہے —— یہی وجہ ہے کہ جوشی جو کہانی یا پلاٹ رقم کرتا ہے وہ سواتی کی زندگی کی روداد ہونے کے باوجود اس کی اپنی زندگی کی روداد بھی ہوتا ہے۔

اس ڈرامے کے مطالعے سے یوں لگتا ہے کہ جیسے پشکر ناتھ نے فرائڈ اور یونگ کے لاشعور، تحت الشعور، اجتماعی لاشعور اور انفرادی لاشعور کے بارے میں شہرۂ آفاق موشگافیوں سے استفادہ کر کے ایک ایسے نفسیاتی ڈرامے کو تخلیق کیا ہے جس کا مقصد اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ ادیب و فن کار لاشعور کے انھیں منبوں سے استفادہ کرتا ہے جنھیں پوری کائنات کے رازوں کا خزانہ قرار دیا جاتا ہے۔ ان خزانوں تک ادیب کی رسائی اس کے وجدان کی وساطت سے ہوتی ہے جسے افلاطون بھی الوہی پاگل پن (Dnive Madness) کے نام سے موسوم کرتا ہے یعنی جب کوئی ادیب کچھ تخلیق کرتا ہے تو اس وقت وہ اپنے حواس میں نہیں ہوتا۔ وہ کسی اور طاقت کے قبضے میں ہوتے ہوئے تخلیق کے مرحلوں سے گزرتا ہے۔ یہی ڈوائن میڈنیس اُسے اُن خزانوں تک پہنچاتی ہے جہاں کوئی دوسرا انسان نہیں پہنچ سکتا۔ تب ساری دنیا بلکہ ساری کائنات کے تجربات اُس کے اپنے تجربات بن جاتے ہیں اور وہ زمان و مکان کی دوریوں کے باوجود بصیرت کے انھیں سوتوں کے مدد سے وہ باتیں کرتا ہے جس کی خبر کسی اور کو نہیں ہوتی۔

یہاں یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ یہ منزل ہر ادیب کو نصیب نہیں ہوتی۔ صرف وہی ادیب ان دروازوں پر دستک دے سکتے ہیں جن کا شعور و وجدان ریاضت و محنت کی بھٹی میں تپ کر کندن ہو چکا ہوتا ہے بلوغت کی اس منزل کو حاصل کیے بغیر اس خزانے کے دروازے نہیں کھلتے نہ اُن تجلیوں سے سیراب ہونے کے موقع ملتے ہیں جو حیات و کائنات

کے سربستہ رازوں پر پڑے ہوئے پردوں کو جلا کر جلوؤں کی سوغات عطا کرتی ہیں۔ چناں چہ اس ڈرامے سے پشکر کے وسیع مطالعے اور مشاہدے کا بھی پتا چلتا ہے۔

اس ڈرامے کے پلاٹ کی تشکیل میں بھی پشکر نے خون جگر صرف کیا ہے۔ شروع سے لے کر آخر تک واقعات تسبیح کے دانوں کی طرح ایک دوسرے سے جڑے ہوئے پلاٹ کو ارتقا کی طرف بڑھاتے چلے جاتے ہیں۔ ارسطو کے اصولوں کے عین مطابق پہلے ہی منظر سے جو مذکورہ ڈرامے یعنی سیریل کا بھی ایک منظر ہے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ آغاز سے پہلے کیا کچھ ہو چکا ہے۔

منظر یوں ہے:-

واگلے ''دل کی وادیاں'' سیریل کے ایک منظر کو فلما رہا ہے۔ منظر میں اچلا ایک رسیپشنسٹ کے طور پر جنار دھن کے ہاں ملازم ہے جو کسی کمپنی کا چیئرمین ہے۔ وہ اچلا کو اپنے دفتر میں بلا کر اسے طرح طرح کے لالچ دیتے ہوئے ورغلانے کی کوشش کرتا ہے وہ اُسے شاطوس کے سے شال اور در روپے پیسے کا بھی لالچ دیتا ہے تا کہ وہ اس سے شادی کرے لیکن وہ نہ صرف اُسے دھتکارتی اور اُس کے تحفے قبول نہیں کرتی ہے بل کہ یہ کہتی ہے کہ وہ ایک شادی شدہ عورت ہے پھر وہ اسے یہ بھی بتاتی ہے کہ اُس سے پہلے اس کے والد نے بھی اسے اس طرح کے لالچ دے کر ورغلایا تھا اور وہ اُن کے جال میں پھنس گئی تھی۔ پر اب وہ ایسا کرنے کے لیے تیار نہیں ہے ـــ اس اطلاع پر کہ اس کے والد نے بھی اس سے اس طرح کا کھیل کھیلا تھا جنار دھن آگ بگولہ ہو کر اس کا خون پی جانے کی دھمکی دیتا ہے۔ پھر وہ اُسے باہر نکل جانے کے لیے کہتا ہے۔ جانے سے پہلے وہ اُسے یہ کہہ دیتی ہے ''یہ کہانی نہ جانے کتنی بار، کتنے گھروں میں دہرائی جا چکی ہے۔'' بظاہر یوں لگتا ہے کہ بعد میں جوشی سے اچلا جس بلادکار کی بات کرتی ہے وہ شاید جنار دھن کے والد کی چالوں کا نتیجہ ہوگا۔ اس کے اس طرح کے جملے پر واگلے منظر کو ''کٹ'' کہہ کر ختم کرا دیتا ہے۔ یہاں منظر کے کٹ کرنے کے بعد جو گفتگو ہوتی ہے اس میں سواتی کی اداکاری کی بہت تعریف کی جاتی ہے۔ جس کی

وجہ سے اچلا کے کردار کو چار چاند لگ گئے ہیں۔ بہت سے ریویو چھپ چکے ہیں جن میں سیریل کی بہت تعریف کی جا رہی ہے۔

دوسرا منظر جب سامنے آتا ہے تو ٹیلی فون کی گھنٹی بج رہی ہوتی ہے۔ یہ جوشی کا گھر ہے جہاں وہ سیریل کے مناظر لکھنے کے کام میں مصروف ہے اس لیے وہ اپنی بیوی جے شری سے ٹیلی فون اٹھانے کی بات کرتا ہے بل کہ اسے کچن میں لے جانے کے لیے بھی کہتا ہے تا کہ اس کے کام میں حرج نہ ہو۔ میاں بیوی کے درمیان کچھ نوک جھونک بھی ہوتی ہے۔ جس سے جوشی ڈسٹرب ہونے کی وجہ سے جے شری کو چاے بنا کر کرلانے کے لیے بھی کہتا ہے۔ اسی اثنا میں ساونت بھی ہانپتے ہوئے کمرے میں داخل ہوتا ہے جو متذکرہ سیریل کا پروڈکشن منیجر ہے۔

جوشی کے ہانپنے کی وجہ پوچھنے پر معلوم ہوتا ہے کہ جوشی کا فلیٹ دوسری یا تیسری منزل میں ہے اور لفٹ چوں کہ عمارت میں نہیں ہے اس لیے بہت سی سیڑھیاں چڑھ کر اس کے ہاں پہنچنا پڑتا ہے — چاے کے تقاضے کی بات اندر داخل ہوتے ہوئے چوں کہ ساونت نے سن لی ہوتی ہے اس لیے وہ بھی بھابی سے ایک کی بجاے دو کپ چاے بنا کر لانے کا تقاضا کرتا ہے ساتھ ہی اس کی چاے کی تعریف بھی کرتا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ اکثر یہاں آتا رہتا ہے اور جے شری کے ہاتھ کی چاے وہ کئی بار پی چکا ہے۔ پچھلے منظر نے معلومات کی اعتبار سے ہمیں جہاں تک پہنچایا تھا اس منظر میں ہم اس سے آگے بڑھتے ہیں یعنی واقعاتی ارتقاء کے مرحلے کامیابی سے طے ہوتے نظر آتے ہیں — یہ بھی پتا چلتا ہے کہ جوشی ایک بڑا ادیب ہے۔ اس بنا پر ساونت اس سے کہتا ہے کہ دو چار لاکھ روپے دے کر گروانڈ فلور کا کوئی فلیٹ خریدنا چاہیے تھا۔ جس کے جواب میں جوشی اس کو بتاتا ہے کہ روپیا آسانی سے نہیں ملتا۔ اور اس کی مثال کے طور پر وہ اسے بتاتا ہے کہ وہ کئی روز سے ایک سین لکھنے کی کوشش کر رہا ہے لیکن کامیاب نہیں ہوا۔ سیریل کے کامیابی سے چلنے کی بات بھی ہوتی ہے۔

اسی منظر میں ساونت جوشی کو واگلے کا یہ پیغام بھی دیتا ہے کہ اُس نے اس سے کہا ہے کہ وہ لڑکی کو ختم کر دے ''یعنی ہیروئن کے کردار کو آگے نہ بڑھائے بل کہ کسی طرح سے انجام تک پہنچا دے۔ اس مقصد کے لیے واگلے نے اسے ایک ہفتے کا وقت دیا ہوتا ہے۔

جوشی کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ جب اس کردار کی وجہ سے سیریل اتنا مشہور ہوا ہے تو اُسے ختم کر دینے کا مطلب کیا ہے۔ واگلے کے پیغام سے اس منظر میں تجسس کا عنصر داخل ہوتا ہے جو قاری کی دلچسپی کو خاصا بڑھا دیتا ہے۔

اگلے سین میں جوشی اور اس کی بیوی کھانے کی میز پر بیٹھے کھانا کھا رہے ہیں لیکن جوشی ٹھیک سے کھانا نہیں کھا پا رہا ہے شری اُسے بار بار کھانا کھانے کی تلقین کرتی ہے جس پر وہ اُسے تنگ نہ کرنے کے لیے کہتا ہے کیوں کہ واگلے کے پیغام نے اُسے بہت پریشان کر دیا ہوتا ہے۔ دونوں کی گفتگو کے دوران جب جے شری کو معلوم ہوتا ہے کہ اُسے محض کردار کو قتل کرنے کے لیے کہا گیا ہے نہ کہ سچ مچ کا قتل کرنے کے لیے تو وہ اُسے سمجھاتے ہوئے کہتی ہے کہ یہ تو محض ایک ڈرامے کا حصہ ہے اس کے لیے اتنا پریشان ہونے کی ضرورت نہیں، پر جوشی اس کی بات نہیں مانتا۔ وہ اچلا کو محض ایک کردار نہیں ایک جاگتی عورت سمجھتے ہوئے اُسے قتل کرنا ناممکن سمجھتا ہے اس موقع پر جب جے شری قدرے چڑ کر اچلا کو محض ایک فرضی کردار قرار دیتی ہے تو جوشی بڑے جذباتی انداز میں اُسے جو جواب دیتا ہے وہ قابلِ غور ہے:-

’’جوشی:-(اونچی آواز میں) نہیں جے شری! اچلا کوئی فرضی کردار نہیں۔ وہ ایک جیتی جاگتی، سانس لیتی ہوئی عورت ہے۔ تمھیں نہیں معلوم اس کی کہانی لکھتے لکھتے میں اس کے ساتھ مل کر رویا ہوں۔ اس کے ساتھ مل کر رات رات بھر ٹہلتا رہا ہوں۔ اس کی روح پر لگی ہوئی ایک ایک چوٹ میرے دل پر لگی ہے اور میں لہولہان ہو گیا ہوں۔‘‘

اس مکالمے سے ادیب اور اس کے کردار کے مابین جو ایک رشتہ قائم ہوتا ہے اس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ کہانی کار یا ڈراما نگار اپنے کرداروں کو بھی گوشت پوست کے انسان سمجھتا ہے اور اپنے کرداروں کے تئیں اس کا رویہ بالکل ویسا ہی ہوتا ہے جیسا ایک ہی گھر میں رہنے والے افراد کا ایک دوسرے کے تئیں ہوتا ہے۔ ڈراما نگار یا کہانی کار کے سارے کردار اسی کے وجود کا حصہ ہوتے ہیں۔ وہ انھیں اپنے ہی خون سے سینچتا اور پروان چڑھاتا ہے۔ اسی لیے وہ اُن کے ہر دکھ سکھ میں شریک ہوتا ہے۔ اُن کے ساتھ ہنستا اور روتا ہے۔ جب تک کوئی کردار فن کار کو اپنے ہی وجود کا ایک حصہ نہ لگے وہ اچھا کردار ہو ہی نہیں سکتا۔۔۔ ایک لافانی کردار کی تشکیل کی شرط ہی یہ ہے کہ حوّا کی طرح فن کار کو اُسے اپنی پسلی

سے نکالنا پڑتا ہے۔

یہاں آخر میں جب جوشی یہ کہتا ہے کہ وہ اچلا کے کردار کو قتل نہیں کر سکتا۔تو جے شری اُس کو مشورہ دیتے ہوئے کہتی ہے کہ وہ جوکھانی سے جا کر کہہ دے کہ وہ اس کردار کو نہیں مار سکتا۔جس کے جواب میں جوشی اُسے بتاتا ہے کہ اس کی سمجھ میں کچھ نہیں آئے گا۔

تاثراتی اعتبار سے بھی ہم مسلسل آگے ہی بڑھتے جاتے ہیں ــــ اس منظر میں کردار اور اس کے خالق کے رشتے کے سلسلے میں جو مکالمے ادا کیے جاتے ہیں اُن سے قاری بہت متاثر ہوتا ہے جس سے دلچسپی میں اضافہ ہوتا ہے ــــ ایک اچھے پلاٹ کی خوبی بھی یہی ہے کہ وہ اپنے قاری کو مسلسل اس اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے کہ دیکھیے اب آگے کیا ہوتا ہے۔

اگلے منظر میں جیسا کہ جے شری نے اُس کو مشورہ دیا تھا جوشی جوکھانی سے ملنے کے لیے جاتا ہے اور بڑی مشکل سے اُسے اپنے تذبذب سے آگاہ کر پاتا ہے۔بات کو سمجھنے کے بعد جوکھانی اس کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ اسے نہ مارے۔

جوکھانی سے ملاقات کے بعد جوشی کے دل کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے۔اس لیے وہ اس دن صرف آرام کرنا چاہتا ہے۔وہ جے شری کو اپنے قریب بیٹھنے کے لیے بھی کہتا ہے پھر اپنے ڈرامے کی کیسٹ منگوا کر وی سی آر پر دیکھتا ہے۔یہاں بھی جو منظر وہ دیکھتا ہے اس میں اچلا کی تنخواہ بڑھانے کی خبر منیجر اسے دیتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔جو اس سے کہتا ہے کہ چیئرمین صاحب ایسا سوچ رہے ہیں۔اچلا اس موقع پر جن باتوں کا اظہار کرتی ہے وہ ٹھوس سچائی پر مبنی ہیں ــــ اس میں منیجر یہ بھی کہتا ہے کہ اس کا دماغ کیدار ناتھ نے خراب کر دیا ہے جو بے کار آدمی ہے وہ اس کو یہ مشورہ بھی دیتا ہے کہ وہ اسے بھول جائے ــــ ملازمتوں اور دوسرے فوائد کی تقسیم میں رشتے داریاں کس طرح کام آتی ہیں اس کے بارے میں بھی بات ہوتی ہے ــــــ منیجر چوں کہ چیئرمین کا ماسی کا لڑکا ہے اس لیے اُسے یہ عہدہ دیا گیا ہے حالاں کہ وہ بی اے بھی نہیں ہے۔اچلا اُسے بتاتی ہے کہ رشتے کی ڈگری کے سامنے یونیورسٹی سے ملنے والی ڈگری کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی ہے ــــ یہاں پر یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ منیجر اپنی پتنی کو طلاق دے کر اس سے شادی کرنے کے لیے تیار ہے۔

جوشی اس موڑ پر پہنچ کر وی سی آر بند کر دیتا ہے اور جب جے شرما اس سے پوچھتی ہے کہ اس نے وی سی آر کیوں بند کر دیا تو وہ کہتا ہے:۔

جوشی: کہاں کہاں سے ماروں گا اُسے — کس کس موڑ پر قتل کروں گا اچلا کو (جذباتی انداز میں)

ارے وہ تو زندگی کے ہر پڑاؤ پر پہلے ہی ماردی گئی ہے۔ اب وہ صرف ہاتھوں میں آئینے لے کر گھومتی ہے۔ اور لوگ ان آئینوں میں اپنے چہرے دیکھ کر، اُسے پتھر مارنے لگتے ہیں — ارے اسے مارنا ہی ہے تو پتھر مار مار کر اسے ہلاک کر دو — مجھ سے اس کا قتل کیوں کروا رہے ہو؟ کیوں —؟

(بادلوں کی گرج سنائی دیتی ہے)

اس منظر میں ہم واگلے اور ساونت کو جوشی کے ہاں دیکھتے ہیں اور ان کی گفتگو کے دوران معلوم ہوتا ہے کہ اچلا نے کیوں واگلے سے برا برتاؤ کیا ہے۔ اب واگلے اپنی عزت کے خاطر جوشی کو اس کا کردار ختم کرنے کی درخواست کرتا ہے۔ یہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ واگلے ملک کے گنے چنے چند ڈائریکٹروں میں سے ایک ہے۔ وہ اچلا سے کسی طرح کی بدتمیزی نہیں کر سکتا کہ اسے بھر کر برا بھلا کہنا پڑے۔ ہوا صرف اتنا تھا کہ اس نے سواتی کے کردار کو آخری شاک دینے کے لیے ریپ سین کو شامل کرنے کی بات اس سے کی تھی جس پر نہ جانے وہ کیوں بھڑ گئی — اسکرپٹ واگلے کے منہ پر مار کر دھاڑیں مار مار کر رونے لگی۔ واگلے بھی وہیں زمین میں گڑ گیا اور اس کی آنکھوں سے بھی آنسو نکل آئے — وہ جوشی کو اسی وجہ سے کہتا ہے کہ وہ اب دوبارہ سیٹ پر کس طرح اُس کے سامنے جائے گا۔ اس لیے وہ چاہتا ہے کہ اس کا ڈراپ سین ہو جائے۔

اس کہانی کو سننے کے بعد جوشی کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی کہ ایک معقول لڑکی ہوتے ہوئے بھی اچلا یا سواتی نے اتنے شدید ردعمل کا مظاہرہ کیوں کیا۔

اگلے منظر میں جوشی اور جے شری صبح سویرے فطرت کا نظارہ کرتے ہوئے اپنی ابتدائی زندگی کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں کہ کس طرح اُن کی ملاقات ہوئی تھی۔ کس طرح محبت پروان چڑھی اور پھر شادی ہوئی — یعنی یہاں ہم جوشی اور جے شری کی ابتدائی زندگی کے بارے میں مزید معلومات حاصل کرتے ہیں اور چند بہت ہی لطیف مکالموں کو بھی سننے کا موقع ملتا ہے جو ہمیں بدرجہا متاثر کرتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:

جوشی: ہاں ہاں جے شری، مجھے یاد ہے جب تمھیں پہلی بار دیکھا تھا۔ چاند اپنا اگلا قدم

اٹھانا بھول گیا تھا۔ آس پاس کی تمام چیزیں اوجھل ہو گئی تھیں۔ نہ زمین تھی، نہ آسمان تھا۔ نہ پھول تھے نہ کونپلیں تھیں — صرف تم تھیں — صرف تم — تم ہی تم۔

جے شری: (خوابیدہ آواز میں) اور کیا لگا تھا شری کانت —؟ بتاؤ — اور کیا لگا تھا؟

جوشی: لگا تھا، گھٹائیں تمہارے بال ہیں — شفق تمہارا چہرہ ہے — گہرائیاں تمہاری یہ دو مدبھری آنکھیں ہیں — ہوائیں تمہارا تنفس ہے — پھول تمہاری خوشبو ہے۔ اور۔ اور پھر اس نظارے کی تاب نہ لا کر میں چیخ اٹھا تھا۔ بس میرے معبود بس۔

جے شری: آگے کچھ مت کہو شری کانت — آگے کچھ مت کہو — اس لمحے کو اسی منزل پر ساکت رہنے دو — اس لمحے کو گزرنے مت دینا شری کانت۔ محبت کے لمحوں کا دستور ہے، یہ پھسل جاتے ہیں اور دیکھتے دیکھتے کہیں دور نکل جاتے ہیں۔

اس منظر میں آگے شیریں فرہاد کے حوالے سے جو کچھ کہا جاتا ہے اُس سے بھی تاثر بڑھ جاتا ہے — خصوصاً یہ جان کر کہ جے شری نے محض جوشی کی توجہ اچلا سے ہٹانے کے لیے یہ گفتگو کی ہوتی ہے — جوشی اس بات کو جانتا ہے کہ اس لیے اس کی ہمت کی داد دیتا ہے۔

یہاں ایک بار پھر اچلا کا قصہ چھڑ جاتا ہے اور جے شری جوشی کو اس عذاب سے نجات حاصل کرنے کے لیے کہتی ہے۔ بل کہ آخر میں جب جوشی اُس سے پوچھتا ہے کہ میں کیا کروں تو وہ بھی اس کو یہی مشورہ دیتی ہے کہ اس کو مار دو اس سے پہلے کہ وہ اسے مار دے۔

اگلا منظر نہایت اہم ہے۔ یاں جوشی سواتی یعنی اچلا کے گھر اُس سے ملتا ہے اور گفتگو کے دوران سارے راز افشا ہو جاتے ہیں۔ وہ کیوں واگلے پر برس پڑی تھی اس کی وجہ اچلا یعنی سواتی رو رو کر جوشی کو بتاتی ہے۔ چوں کہ وہ اپنی اصلی زندگی میں اس بربریت سے گزر چکی ہے اس لیے نہیں چاہتی کہ دوبارہ اس عذاب سے کردار کے ذریعے گزرے۔ وہ اس واقعے کو بھلانا چاہتی ہے چناں چہ جب واگلے نے اُس کی دُکھتی رگ کو چھوا تو اس سے نہ رہا گیا اور وہ اس پر برس پڑی جس کا اس کو شدید افسوس ہے۔ وہ یہاں اس کو یہ بھی بتاتی ہے کہ اب تک اس نے جو کردار نبھایا ہے وہ سارا کا سارا اس کی زندگی کے واقعات پر مبنی ہے اس لیے وہ جوشی سے پوچھتی ہے کہ اُسے کیوں کر معلوم ہوا کہ اس کی زندگی میں کیا کچھ ہو چکا ہے اور اپنے خاندان کی کفالت کے لیے اس کو کیا کیا سمجھوتے کرنے پڑے

ہیں۔ اگر یہ محض اتفاق ہے تو پھر وہ کوئی معمولی انسان نہیں ہوسکتا۔

جوشی یہ سب کچھ سن کر سکتے میں آ جاتا ہے۔ اس نے تو محض اپنے تخلیقی جوہر کی مدد سے یہ کردار گھڑا ہوتا ہے اُسے اچلا یعنی سواتی کی زندگی کا کچھ علم نہیں ہوتا— اس واقعے سے جوشی شدید صدمے سے دوچار ہوتا ہے—

یہ منظر اس ڈرامے کا کلائیکس ہے— تاثر کی شدت کا یہ عالم ہے کہ ہر جملہ ایک تیر کی طرح سینے میں اترتا چلا جاتا ہے۔ چند مکالمے ملاحظہ کیجیے:-

سواتی: (روتے ہوئے) میں نے ہر زخم دوبارہ کھایا ہے۔ ہر چوٹ دوبارہ برداشت کی ہے۔ مگر اس —— اس بلات کار کی ہولناکی اور روح فرسائی اور وحشیانہ بربریت کو دبارہ کیسے enact کرتی—

جوشی: یہ — یہ آپ کیا کہہ رہی ہیں سواتی جی—؟

سواتی: (روتے ہوئے)— میں اس بربریت کا شکار ہوچکی ہوں —— اور اسے بھلانے کی بہت کوشش کرتی ہوں— (روتی ہے) بہت کوشش کرتی ہوں۔

جوشی: (گلوگیر آواز میں) بس! بس سواتی جی! آگے کچھ مت بولیے —— میرا کلیجہ پھٹ جائے گا۔

سواتی: (روتے ہوئے) اُس واقعے کے بعد میں نے مرنا چاہا—— مگر نہ مر سکی شاید میری تقدیر میں ایک بار مرنا نہیں لکھا ہے۔ اس لیے میں بار بار مر رہی ہوں۔ (ہچکیاں لیتے ہوئے) بار بار مر رہی ہوں جوشی جی۔ بار بار مر رہی ہوں۔ (رونے لگتی ہے۔ دیر تک روتی رہتی ہے)

اگلے منظر میں ہمیں جوشی اندھیرے میں بیٹھا ہوا نظر آتا ہے۔ جب جے شری اُس سے پوچھتی ہے کہ ایسا کیوں ہے تو وہ اسے بتاتا ہے کہ اُسے روشنی سے ڈر لگتا ہے روشنی ہوگی تو ہر شے نظر آئے گی چہرے نظر آئیں گے۔ آج وہ اپنا چہرہ بھی نہیں دیکھنا چاہتا۔ شروع میں اگر پشکر جنار دھن کے والد کا قصہ ہمیں نہ سناتے تو جوشی کے اس جملے سے یہ معنی نکلتے کہ شاید بلات کار کی ذمے داری اُس پر ہے۔ پر ایسا نہیں ہے کیوں کہ یہاں اس کی مراد صرف یہ کہنا ہے کہ اُس نے ایسا کردار گھڑ کے اپنے چہرے کو خود ہی لہولہان کرلیا ہے اس لیے وہ اپنا چہرہ نہیں دیکھنا چاہتا۔ پھر ادیب ساری عالم انسانیت کا علامیہ ہوتا ہے اس لیے دوسروں کے

اعمال بھی اسے اپنے اعمال لگتے ہیں اور وہ خود کو بھی مجرم یا ہیرو سمجھنے لگتا ہے۔

جے شری جوشی کو بہت سمجھاتی ہے کہ وہ سو جائے پر اُسے نیند کہاں آتی ہے اس لیے جے شری بھی اس کے ساتھ عذاب سے گزرتی ہے —— جوشی اچلا کی زندگی کے ہر زخم کو اپنی روح پر لگے زخم کی طرح محسوس کرتا ہے اس لیے اُسے کس کل چین نہیں آتا۔ وہ بار بار یہ الفاظ دہراتا ہے کہ وہ اُسے نہیں مار سکتا وہ اُسے نہیں مار سکتا۔ وہ سب کچھ سہہ کر بھی جی رہی ہے اور جئے گی۔

آخر میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اُسے دو میں سے ایک کو مارنا پڑے گا پر کس کو۔ اچلا کو، یا سواتی کو؟ کس کو؟ جے شری جواب میں اچلا کا نام لیتی ہے لیکن جوشی اس سے کہتا ہے کہ یہ فیصلہ کرنے میں وقت لگے گا اس لیے وہ جا کر سو رہے۔ پر وہ کیسے اُسے تنہا چھوڑ کر جا سکتی ہے اس لیے دونوں اس کرب سے گزرتے ہیں۔

اسی دوران کتے کے رونے کی آواز بھی آتی ہے جس سے منظر کو ہولناک بنانے کا کام لیا گیا ہے یعنی کوئی ہولناک بات ہونے والی ہے —— اسی لیے جب جے شری یہ کہتی ہے کہ ''کتے اکثر راتوں کو رویا کرتے ہیں۔ اس کا کیا'' تو وہ جواب میں کہتا ہے ''نہیں۔ کتے کو معلوم ہے کہ آج رات کوئی مرنے والا ہے۔ اس لیے رو رہا ہے۔'' جے شری یہ سن کر گھبرا جاتی ہے اور رونے لگتی ہے۔

دھیرے دھیرے کلائمکس کے بعد پلاٹ انجام کی طرف بڑھتا ہے اور اب آخری منظر میں ہم ایک بار پھر ساونت، چوکھانی کو دیکھتے ہیں جو جوشی کا انتظار کر رہے ہیں جس سے فون پر آنے کے لیے کہا گیا ہے۔ یہاں پھر جوشی کے آنے سے پہلے چوکھانی واگلے اور ساونت سے کہتا ہے کہ چاہے جو کرو پر اگر سیریل کی ریٹنگ میں کمی آئی تو وہ انھیں نہیں بخشے گا۔

جوشی جب پہنچتا ہے تو اُسے دیکھ کر سب پریشان ہو جاتے ہیں اس کی حالت نہایت غیر ہوتی ہے داڑھی بڑھی ہوئی، چہرہ زرد، آنکھیں لال، وہ اسے پوچھتے ہیں کہ کہیں اُسے پیلیا تو نہیں ہو گیا۔ جواب میں جوشی اُسے کہتا ہے کہ یہ ایک قسم کا پیلیا ہی ہے کیوں کہ اُسے لاشیں ہی لاشیں دکھائی دے رہی ہیں۔ یہ پوچھنے پر کہ وہ کس کی لاشیں دیکھ رہا ہے وہ کہتا ہے ''ایک اچلا کی، ایک سواتی کی —— ایک۔ ایک میری اپنی'' جو کھانی سوچتا ہے کہ شاید وہ اس سے مذاق کر رہا ہے اس لیے کام کی بات کرنے کے لیے کہتا ہے۔ جس کے جواب میں جوشی

جو کچھ کہتا ہے ملاحظہ کیجیے:-

جوشی: میں سچ کہہ رہا ہوں چوکھانی صاحب! ابھی ابھی سب کو مار کے آ رہا ہوں۔ یہ دیکھیے یہ دیکھیے چوکھانی ساحب، میرے ہاتھوں میں ابھی تک خون لگا ہوا ہے۔

ساونت: خون؟ یہ آپ کیا کہہ رہے ہیں جوشی صاحب؟

جوشی: آپ کو نظر نہیں آ رہا ہے میرے ہاتھوں پر خون لگا ہوا؟ مگر نہیں۔ کچھ لوگ دیکھ نہیں سکتے۔

چوکھانی: دیکھنے کی کیا ضرورت ہے تم نے سب کو مار دیا— ٹھیک کیا۔ لفڑا ختم ہو گیا۔

واگلے: تم۔تم کہنا کیا چاہتے ہو جوشی؟ بات کیا ہے؟

جوشی: موت کے فرشتے ساری رات اوورٹائم لگا رہے تھے کوئی نہیں بچ سکا۔ سب کو مارنا پڑا واگلے جی۔ سبھی کو۔

واگلے: یہی تو تم رائٹروں کے ساتھ پرابلم ہے۔ گھما پھرا کر بات کرتے ہو۔

جوشی: ہاں۔شاید —— مگر سواتی نے گھما پھرا کر کوئی بات نہیں کی۔ اس نے صاف کہہ دیا چار سال پہلے اس کے ساتھ بلات کار ہوا تھا۔

واگلے: یہ کیا کہہ رہے ہو تم—؟

جوشی: اور آپ چاہتے ہیں وہ اُس —— اُس بھیانک حادثے کو ایک بار پھر جی کر دیکھیے۔ ایک بار پھر —— اُس ہولناک اور ہیبتناک اور جگر سوز منظر کو دہرایے۔ ہے نہ واگلے صاحب؟

واگلے: کیا تم سچ کہہ رہے ہو؟ او مائی گوڈ؟

چوکھانی: کام کی بات کرو بابا۔ ہمارے پاس ٹائم نہیں ہے۔ میٹنگ میں جانا ہے۔

جوشی: اس نے کہا شاید میری تقدیر میں ایک بار مرنا نہیں لکھا ہے۔ اس لیے بار بار مر رہی ہوں۔ بار بار مر رہی ہوں۔

واگلے: سواتی نے نا؟ —— ہے بھگوان —— سب میرا قصور ہے جوشی۔ سب میرا قصور ہے۔ میں اپنے آپ کو کبھی معاف نہیں کر پاؤں گا۔

جوشی: (جذباتی آواز میں) میں نے کہا نا موت کے فرشتے ساری رات اوورٹائم لگا رہے تھے۔

اُسے ہر موڑ پر قتل کیا گیا۔ ہر پڑاؤ پر مار دیا گیا—اب وہ کبھی ہاتھوں میں آئینے لے کر زندگی کی وادیوں میں نہیں گھومے گی۔ اب صرف سناٹا ہے۔ چاروں طرف ہو کا عالم۔ ایک لاش لایا ہوں یہاں۔

ساونت: یہ کیا ہے جوشی جی—اتنی چھوٹی سی چیز—یہ کوئی لاش ہے؟
واگلے جی! ذرا کھول کر تو دیکھو۔

واگلے: یہ—یہ تو ایک قلم ہے—ایک ٹوٹا ہوا قلم۔ نہیں جوشی۔ نہیں اتنی بڑی سزا مت دو۔ نہ ہمیں نہ اپنے آپ کو— نہیں جوشی!— نہیں۔

جوشی: اور کوئی راستا نہیں تھا واگلے جی! کوئی راستا نہیں تھا—میں تھک گیا ہوں۔ میرا کوئی انگ کام نہیں کر رہا ہے۔ دماغ ماؤف ہو گیا ہے۔ پلیز کوئی میری بیوی کو اطلاع کیجیے کہ آ کر مجھے گھر لے جائے—آ کر مجھے گھر لے جائے——میں گھر جانا چاہتا ہوں۔

یوں یہ ڈراما انجام کو پہنچتا ہے یعنی کرداروں کو مارنے کے ساتھ ہی ساتھ جوشی آئندہ کچھ نہ لکھنے کا بھی عہد کرتا ہے۔

''ایک لکیر درد کی'' پشکر ناتھ کا ایک اور ڈراما ہے جس کو آکاش وانی کے سالانہ مقابلے میں انعام سے نوازا گیا۔ ڈرامے کا قصہ اس طرح سے ہے:

۱۹۴۷ء میں فسادات کے دوران اجمیر شریف کا ایک مسلمان کنبہ جو میاں بیوی اور ایک بچے پر مشتمل ہے فسادیوں سے اپنی اور بچے کی جان بچانے کے لیے گھر سے نکل بھاگتا ہے۔ انھیں چوں کہ اپنے بچ نکلنے کا امکان نہیں ہوتا اس لیے کم سے کم بچے کی جان بچانے کے لیے وہ اُسے برقعے میں لپیٹ کر درگاہ شریف کی سیڑھیوں پر رکھ دیتے ہیں اور خود فرار ہونے سے پہلے دم بھر کے لیے دیوار کی اوٹ میں کھڑے ہو کر یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اُسے کون اٹھاتا ہے۔ بچے کے رونے کی آواز سن کر شنکر سنگھ نامی ایک شخص جو معمول کی طرح اُس دن بھی درگاہ شریف میں حاضری کے لیے آیا ہوتا ہے اُسے اٹھا کر اِدھر اُدھر دیکھتا ہے کہ شاید کوئی وارث دکھائی دے جائے پر وہاں اُسے کوئی نظر نہیں آتا چناں چہ وہ درگاہ شریف کے مولانا کو پکارتا ہے تاکہ جان سکے کہ کہیں اس کے والدین درگاہ شریف کے اندر نہ ہوں، پر مولانا اُسے جواب میں بتاتے ہیں کہ درگاہ کی طرف کسی کے آئے ہوئے کئی دن

ہو چکے ہیں۔ اندر کوئی نہیں ہے۔ چناں چہ شنکر سنگھ بچہ اپنے ساتھ لے جاتے ہوئے مولانا سے کہتا ہے کہ اگر اُسے کوئی تلاش کرتا ہوا آئے تو وہ اُسے چھوٹی حویلی بھیج دیں۔ بچہ چوں کہ برقعے میں لپٹا ہوا ہے اس لیے شنکر سنگھ کو یہ جاننے میں دقت نہیں ہوتی کہ وہ کسی مسلمان کا بچہ ہے چناں چہ وہ چھوٹی حویلی میں دوسرے بچوں کے ساتھ پلتا ہے۔ اس کی تعلیم وتربیت اس کے مذہب کے مطابق کی جاتی ہے اور وہ یک خوبرو مسلمان نوجوان بن کر اُبھرتا ہے جو پڑھ لکھ کر کالج کا پروفیسر بن جاتا ہے۔

دوسری طرف اس کے ماں باپ بچتے بچاتے کسی نہ کسی طرح پاکستان پہنچ جاتے ہیں۔ وہاں نئے ملک میں نئے مسائل کا سامنا کرتے کراتے اور زندگی کو از سرِ نو مستحکم کرتے ایک عرصہ بیت جاتا ہے پر اس کے والد ماسٹر عنایت کومنا ایک لمحے کے لیے بھی نہیں بھولتا۔ وہ اسے رہ رہ کر یاد کرتے ہیں — انھیں شنکر سنگھ اور چھوٹی حویلی بھی رہ رہ کر یاد آتے ہیں — وہ بار بار ہندوستان جا کر منے کو تلاش کرنے کی بات سوچتے ہیں پر اُن کے بیوی بچے انھیں ایسا کرنے سے منع کرتے ہیں اور ایسا کرتے ہوئے وہ ہندوستان کی ایسی تصویر کھینچتے ہیں جہاں کسی مسلمان کا جانا خطرے سے خالی نہیں ہوتا ——— لیکن جب یہ بات برداشت کی حدود کو پار کر جاتی ہے تو اُن کے گھر والے پاسپورٹ بنوا کر انھیں ہندوستان جانے کی اجازت دے دیتے ہیں۔ اس طرح ماسٹر عنایت بالآخر اجمیر شریف پہنچتے ہیں تھوڑی سی تلاش کے بعد انھیں چھوٹی حویلی کا پتہ بھی مل جاتا ہے اور وہ وہاں پہنچ کر شنکر سنگھ سے مل کر اُن سے اُس بچے کے بارے میں دریافت کرتے ہیں جسے ۱۹۴۷ء کے دوران انھوں نے درگاہ شریف کی سیڑھیوں سے اٹھایا ہوتا ہے —— پہلے تو شنکر سنگھ اور ان کی بیوی بچے کے بارے میں کچھ بھی جاننے سے قطعی انکار کرتے ہیں لیکن جب ماسٹر عنایت منت سماجت کرتے ہوئے اُن سے وعدہ کرتے ہیں کہ وہ اُسے دور سے دیکھ کر ہی خوش ہو لیں گے اور ساتھ پاکستان نہیں لے جائیں گے تو وہ انھیں اُس کے بارے میں سب کچھ بتاتے ہیں یعنی یہ بھی کہ انھوں نے اس کی شادی کروا کے انھیں ایک الگ مکان میں رہنے کی اجازت دے دی ہے — وعدے کے مطابق وہ اس کو دور سے ہی دیکھ کر اطمینان کر لیتے ہیں۔ انھیں یہ جان کر بے انتہا خوشی ہوتی ہے کہ اُن کا منا نا صرف زندہ ہے بل کہ شنکر سنگھ نے اس کی پرورش ایک مسلمان کے طور پر کر کے اُسے پڑھا لکھا کر پروفیسر بنا دیا ہوتا ہے۔

یہ دیکھ کر پاکستان میں رہتے ہوئے ہندوستان اور ہندوؤں کے بارے میں اُن کے دل میں جو ڈھیروں میل جمع ہو گیا ہوتا ہے وہ دھل جاتا ہے۔ وہ نفرت کا زہر صاف ہو جاتا ہے اور ہندوستان سے وہ ایک پاک وصاف انسان بن کر واپس لوٹتے ہیں۔

اپنے اکثر ڈراموں کی طرح یہاں بھی پشکر ناتھ نے اس قصے کو جس طرح واقعات کی لڑی میں پرویا ہے وہ ان کی فنی ندرت کا پتا دیتا ہے۔ پلاٹ کا آغاز جس منظر سے ہوتا ہے وہ کچھ اس طرح سے ہے—

ایک پاکستانی گھرانے میں قوالی کی محفل آراستہ ہے۔ اچانک ماسٹر عنایت جو اس کنبے کے فرد اعلا ہیں، کی بلند و بالا آواز گونجتی ہے ''مولا— میرے مولا— تمہارے صدقے. بھیج اپنے اس حقیر فقیر کو پروانہ اجمیر کا۔ اجمیر کی درگاہ کا— خواجہ کے در کی چوکھٹ کا— یا میرے مولا— (روتی ہوئی آواز میں) اجمیر والے خواجہ— ایک بار بلا لے— صرف ایک بار ———— دلوں کے بھید جاننے والے ———— میرے غریب نواز — بلا لے خواجہ— ایک بار بلا لے۔''

ماسٹر عنایت کی حالت قدرے غیر ہونے پر اُن کی اہلیہ بیٹے اصغر سے کہتی ہیں کہ وہ اپنے ابو کو اندر لے آئے۔ ایسے موقعوں پر اکثر اُن کی طبیعت بگڑ جاتی ہے اس کا پتا ہمیں اسی منظر میں، ماسٹر عنایت کی اہلیہ زینت بیگم اور بیٹے اصغر کے درمیان ہونے والی گفتگو سے چل جاتا ہے۔ زینت بیگم اپنے خاوند ماسٹر عنایت سے خفا ہوتے ہوئے کہتی ہے وہ یہ تماشا اتنے سارے لوگوں کے سامنے کیوں کرتے ہیں اور وہ خدا کو گواہ بناتے ہوئے جواب میں کہتے ہیں کہ وہ یہ جان بوجھ کر نہیں کرتے۔ زینت اب انھیں سمجھاتے ہوئے کہتی ہیں کہ وہ بھی تو ماں ہیں ان کا بھی تو منا کھو گیا ہے پر انھوں نے رو دھو کر صبر کر لیا ہے۔ اب یہاں پر ماسٹر عنایت اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ اب اُن کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو گیا ہے— چناں چہ اس پر جب وہ اُن سے دریافت کرتی ہیں کہ پھر اب اُن کے پاس اس کی کیا سبیل ہے تو جواب میں وہ کہتے ہیں کہ سبیل تو ان کے پاس اُس وقت بھی نہ تھی جب وہ منے کو درگاہ شریف اجمیر کی سیڑھیوں پر چھوڑ آئے تھے۔ چناں چہ اب زینت خاوند سے کہتی ہیں کہ جب یہی حقیقت ہے کہ اُن کے پاس اس کا کوئی علاج نہیں ہے تو پھر اُس درد کو بار بار جگانے سے کیا فائدہ۔

یہیں پر ہمیں یہ بھی پتا چلتا ہے کہ یہ لوگ منے کو جب چھوڑ کر آئے تھے تو وہ گیارہ

مہینے کا تھا — وہ اگر مل بھی جائے جب بھی شاید وہ اُسے پہچان نہ سکیں۔ کتنی خطرناک گھڑی تھی وہ جب وہ اُسے درگاہ اجمیر شریف کی سیڑھیوں پر چھوڑ آئے تھے۔ زینت بیگم خاوند کو وہ گھڑی یاد کراتی ہیں اور اس کے ساتھ فلیش بیک کے ذریعے سارے واقعات پیش کیے جاتے ہیں۔

اب جو منظر سامنے آتا ہے وہ قتل و غارت گری کا ہے قیامت کا شور برپا ہے۔ مرنے والوں کی چیخیں، مارنے والوں کے قہقہے — اسی پس منظر میں ماسٹر عنایت ان کی بیوی بچے کو لے کر فرار ہونے کی تیاری کرتے ہیں۔ انھیں سب سے زیادہ فکر منے کو بچانے کی ہے۔ انھیں خدشہ ہے کہ راستے میں اُسے کسی نے چھین کر نیزے پر اُچھالا اور وہ کسی نہ کسی طرح بچ گئے تو کس طرح کاٹیں گے بقیہ زندگی — یہ فلیش بیک اس فیصلے پر ختم ہوتا ہے کہ منے کو خواجہ کے حوالے کر کے آگے بڑھیں گے۔

اب ایک بار پھر ہم حال میں لوٹ آتے ہیں اور زینت بیگم اور ماسٹر عنایت کو اپنے پاکستان کے گھر میں بات کرتے سنتے ہیں۔ ماسٹر عنایت بیوی کو بھی اجمیر ساتھ لے جانا چاہتے ہیں پر وہ چوں کہ رودھو کر صبر کر چکی ہیں اس لیے اس دلدل میں واپس نہیں جانا چاہتیں۔ وہ اس موقع پر اس بات کا بھی اظہار کرتی ہیں کہ وہ ماسٹر عنایت کو بھی وہاں نہیں جانے دیں گی۔ اُن کے دل میں یہ ڈر ہے کہ انھیں وہاں جاتے ہی مار ڈالا جائے گا — یہاں اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ ان دونوں نے بچوں کو یہ نہیں بتایا ہے کہ ماسٹر عنایت وہاں کیوں جانا چاہتے ہیں صرف یہ ظاہر کیا ہے کہ وہ زیارت کرنے کے لیے جانا چاہتے ہیں۔

اگلے منظر میں عذرا (بیٹی) اور اصغر (بیٹا) دونوں باپ کو یہ سمجھاتے نظر آتے ہیں کہ وہاں جانا ٹھیک نہیں کہیں کوئی ناخوشگوار واقعہ پیش نہ آ جائے ان کے ساتھ۔

اگلے منظر میں ایک بار پھر ماسٹر عنایت اور زینت بیگم اجمیر کے واقعات کو یاد کرتے نظر آتے ہیں۔ اور فلیش بیک کے سہارے وہی فسادات کا منظر پھر اُبھارا جاتا ہے یعنی دونوں اُن واقعات کو ایک بار پھر یادداشت کے سہارے اُجاگر کرتے ہیں۔ یا اس سے گزرتے ہیں — اس فلیش بیک میں ہم ان دونوں کو گھر سے بھاگتے ہوئے منے کو درگاہ شریف کی سیڑھیوں پر رکھتے ہوئے دیکھتے ہیں اور اُس کے رونے پر شنکر سنگھ کو اُسے اٹھا کر مولانا سے بات کرنے کے بعد چھوٹی حویلی لے جاتے بھی دیکھتے ہیں — دونوں میاں بیوی

بھی اوٹ سے سب کچھ دیکھتے نظر آتے ہیں۔
فلیش بیک ختم ہونے پر پھر وہی پاکستان میں ماسٹر عنایت کا گھر دکھائی دیتا ہے جہاں وہ اور اس کی بیوی فلیش بیک کے سہارے گزرے واقعات کو یاد کر رہے ہوتے ہیں۔ ماسٹر عنایت یہاں یہ بھی کہتے ہیں کہ انھیں شنکر سنگھ کا نام آج تک یاد ہے —— یہیں پر اس گفتگو کے بعد زینت بیگم اپنے خاوند کی ڈھارس بندھاتے ہوئے پہلی بار کہتی ہیں کہ وہ اجمیر شریف ضرور جائیں گے۔
اگلے منظر میں عذرا اور اس کے والد ماسٹر عنایت کی گفتگو کے دوران یہ پتا چلتا ہے کہ پاسپورٹ بن گیا ہے۔ عذرا یہ بھی کہتی ہے کہ اس کی سہیلیوں نے اُسے بتایا ہے کہ ہندوستان جانا مسلمان کے لیے نہایت خطرناک ہے —— اس لیے وہ انھیں نہیں جانے دے گی۔ عنایت اسے خوامخواہ کا وہم قرار دیتے ہوئے بخیر و عافیت واپس آنے کا یقین دلاتے ہیں —— آخر میں وہ ہندوستان سے اس کے لیے ایک چھوٹا سا تاج محل لانے کے لیے کہتی ہے۔
اگلے منظر میں ریلوے اسٹیشن کا منظر پیش کیا گیا ہے۔ ماسٹر عنایت لاہور ریلوے اسٹیشن سے امرتسر کے لیے روانہ ہو جاتے ہیں پورے خاندان کے لوگ انھیں اسٹیشن سے وداع کرتے ہیں۔
اب ہم ماسٹر عنایت کو ریل کے ڈبے میں جاگتے ہوئے پاتے ہیں۔ سب لوگ سو گئے ہیں پر انھیں نیند نہیں آتی۔ وہ یہاں بھی منے کو ہی یاد کرتے ہیں۔ وہ اُسے کس طرح پہچانیں گے یہ بات رہ رہ کر انھیں ستاتی ہے۔
امرتسر پہنچ کر ماسٹر عنایت کو جو تجربات ہوتے ہیں اُن سے پتا چلتا ہے کہ دونوں ملکوں میں حالات ایک سے ہیں۔ ایک ہی طرح سے کام ہوتے ہیں۔ یہاں ٹھنڈا پانی ایک روپے گلاس کے حساب سے ملتا ہے تو وہاں بھی یہی حال ہے —— یہاں اسٹیشن ماسٹر اُن سے بہت اچھی طرح پیش آتا ہے بل کہ ٹکٹ خرید کر انھیں متعلقہ ریل گاڑی پر سوار کر دیتا ہے ساتھ ہی لاہور کی باتیں بھی اُن سے سنتا ہے خود کو استاد فتح علی خان کے عاشقوں میں شمار کرتا ہے۔
اس کے بعد کے منظر میں ہم ماسٹر عنایت کو اجمیر میں خواجہ کی درگاہ میں قوالی سنتے

ہوئے دیکھتے ہیں —— یہاں پھر فلیش بیک کے ذریعے وہ منظر ابھرتا ہے جب منے کو درگاہ شریف کی سیڑھیوں سے اٹھانے کے بعد شنکر سنگھ اس کی ماں کو تلاش کرنے کے لیے مولانا سے کہتا ہے۔ پھر وہ اسے اپنے گھر لے جاتا ہے۔ فلیش بیک ختم ہونے پر ہم عنایت کو چھوٹی حویلی کے بارے میں سوچتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ پھر وہ تلاش کر کے وہاں تک پہنچ جاتے ہیں اور شنکر سنگھ سے مل کر اپنے آنے کا مقصد بیان کرتے ہیں۔ پہلے تو شنکر سنگھ ماسٹر عنایت کو ٹالنے کی کوشش کرتے ہیں —— اس کی بیوی بھاگیہ وتی بھی اُس سے اس طرح کی باتیں کرتی ہے لیکن جب وہ بہت منت سماجت کرتے ہیں تو پھر وہ دونوں انھیں رات بھر آرام کرنے کی دعوت دیتے ہیں کہتے ہیں کہ دوسرے دن تلاش کر کے معلوم کریں گے کہ وہ کہاں ہے۔ اگلے دن تلاش و جستجو کے بعد جو محض دکھاوے کے لیے کی جاتی ہے شنکر سنگھ آ کر انھیں بتاتے ہیں کہ ہاں پتا چل گیا۔ آپ کے بیٹے کا نام قدرت اللہ ہے اور وہ ایک کالج میں عربی کا پروفیسر ہے۔ انھیں یقین نہیں آتا اس لیے دوبارہ پوچھتے ہیں کہ بھئی یہ کوئی اور شخص ہوگا کیوں کہ اس کے بیٹے کو ایک ہندو نے اٹھایا تھا اس لیے ضروری ہے کہ وہ ہندو کے طور پر ہی پالا گیا ہوگا۔ اسی طرح کی باتیں کرنے کے بعد بالآخر شنکر سنگھ کی بیوی سارا راز فاش کر دیتی ہے اور اب انھیں معلوم ہوتا ہے کہ شنکر سنگھ اور ان کی بیوی نے ہی اس بچے کی پرورش کی ہے اور اسے اس کے مذہب کے مطابق پال پوس کر جوان کیا ہے۔ وہ اس سیاہ رنگ کے برقعے اور تصویر کو بھی لا کر پیش کرتی ہیں جو اس وقت بچے کے گلے میں ہوتا ہے۔ جب اُسے سیڑھیوں سے اٹھایا گیا تھا۔

یہ خبر سننے کے بعد پہلی بار ماسٹر عنایت آرام کی نیند سوتا ہے۔ دوسرے دن درگاہ شریف میں قوالی سنتے ہوئے وہ سوچتا ہے کہ ہندوستان اور پاکستان کے درمیان کب حالات سازگار ہوں گے اور کب یہ دونوں ملک آگ اور بارود کا کھیل ختم کر کے دوستوں کی طرح رہیں گے کیوں کہ گولی جب چلتی ہے تو کسی نہ کسی کا بیٹا مرتا ہے پر اب گولی نہیں چلے گی نہ کسی کا بیٹا مرے گا —— اس کے ساتھ ہی ڈراما ختم ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا پلاٹ کے مطالعے سے یقیناً قاری کے ذہن میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کہانی کو ایک سیدھی لکیر کے طور پر چلانے کی بجائے فن کار نے اُسے کیوں بیضوی یا دائروی شکل میں آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے اور اس کے اس عمل میں کونسا نکتہ پنہا ہے

اور یہ بھی کہ کیا کہیں یہ عمل کس ڈرامائی ضرورت کی وجہ سے تو واقعہ نہیں ہوا ہے۔ مثلاً وہ پلاٹ کا آغاز پاکستان سے کرنے کی بجائے اجمیر سے بھی تو کر سکتے تھے یعنی بجائے اس کے چالیس سال بعد وہ فلیش بیک کے سہارے ماضی میں ہوئے واقعات کو بیان کریں وہ سارے ڈرامے کو حال کی صورت میں بھی پیش کر سکتے تھے اور ہمیں ۱۹۴۷ء کی فضا میں لے جا کر ایسا کر سکتے تھے کہ جیسے ہم سب اُس دور میں جی رہے ہیں اور سب کچھ ہوتے ہوئے دیکھ رہے ہوں۔ یعنی وہ ہمیں یعنی قارئین و ناظرین کو اس فریب میں مبتلا کر سکتے تھے کہ جیسے ہم سب ۱۹۴۷ء کے دور میں جی رہے ہوں اور سب کچھ اپنی آنکھوں سے ہوتے ہوئے دیکھ رہے ہوں ——— ڈراما نگار نے ایسا شعوری طور پر کیا ہے اور اس کے پیچھے خاص مقاصد پنہاں ہیں جن میں سے کچھ کا تعلق ڈرامے کی پیش کش سے ہے اور کچھ کا ڈرامے کے فن سے۔ جنھیں یوں پیش کیا جا سکتا ہے۔

(۱) سب سے پہلے یہ نوٹ کر لیجیے کہ اس ڈرامے کا بنیادی مقصد ہمیں ۱۹۴۷ء میں ہونے والے واقعات سے روشناس کرنا نہیں بل کہ اُن واقعات سے پیدا ہونے والی انسانی صداقتوں کا احساس دلا کر بیدار کرنا ہے تاکہ ہم یہ سوچیں کہ ایسا کیوں ہوا وہ کون سی قومی فروگزاشتیں ہیں جن کی وجہ سے اس قومی المیے نے جنم لیا اور وہ کون سے عوامل ہیں جن کی مدد سے ہم اس طرح کے المیوں کو دوبارہ اُبھرنے سے روک سکتے ہیں ——— یہاں فن کار کا مقصد ہمیں فریب حقیقت میں مبتلا کرنا نہیں اُسے توڑنا اور اس سے پیدا ہونے والی بصیرتوں کو اُبھارنا ہے۔ چناں چہ جب ہم قاری یا ناظر کو ماضی کے کسی زمانے کی طرف لے جاتے ہیں۔ اُسے اس فریب میں مبتلا کر دیتے ہیں کہ وہ خود اس منظر نامے کا حصہ ہے تو پھر یہ فریب اس کی شخصیت پر ایک جادو بن کر چھا جاتا ہے جو سوچنے سمجھنے کی صلاحیتوں سے اُسے مرحوم کر دیتا ہے ——— بریخت نے ارسطو کے اس فریب حقیقت کے تھیٹر پر اس لیے کاری ضرب لگائی تھی کہ اس کے نزدیک اس کا ڈراما داستانوں کی طرح سلانے کا کام انجام دیتا تھا۔ وہ نانی اماں کی کہانیوں کی طرح اس نیند کو جنم دیتا تھا جو شعور کے لیے سم قاتل تھا۔ فن کار یہاں بریخت کی طرح ہی اپنے قارئین کو سلانا نہیں چاہتا انھیں بیدار رکھنا چاہتا ہے اس لیے وہ اگر فلیش بیک کے سہارے چند لمحوں کے لیے اپنے

قاری کو ماضی کے جھروکوں کی سیر بھی کراتا ہے تو جیسے ہی اُسے محسوس ہوتا ہے کہ اس کا ناظر یا قاری اوبنگنے کی طرف بڑھ رہا ہے تو وہ فلیش بیک کو ختم کر کے اُسے حال میں لے آتا ہے — اور اسے یہ احساس دلاتا رہتا ہے کہ میں تمھیں ایک کہانی سنا رہا ہوں جو ہم سب پہ بیتی ہے لیکن ہم اب اُس کہانی سے بہت آگے نکل آئے ہیں اس لیے ضروری ہے کہ ایسی پیش بندیاں کرتے رہیں تاکہ وہ واقعات پھر دہرائے نہ جائیں۔

ماضی ایک تنگ و تاریک کوٹھری کی طرح ہوتا ہے اس میں جو بھی گھستا ہے وہ باہر نکلنے کے سارے راستے بھول جاتا ہے اس لیے ضروری ہے کہ اس کوٹھری کی دیواروں میں ایسے دروازے یا جھروکے رکھے جائیں جن سے تھوڑی تھوڑی روشنی اندر آتی رہے تاکہ اندر گھسنے والے کو واپسی کا راستا یاد رہے — یہاں فن کار نے یہی کام بڑی چابک دستی سے کیا ہے — اس نے بجائے حال کو ماضی میں ضم ہو جانے کے ماضی کو حال کا حصہ بنا کر چند بنیادی انسانی صداقتوں کی عقدہ کشائی کرنے کی کوشش کی ہے۔

ماضی بھتنوں کی طرح ہوتا ہے یا جادو کے اس جنگل کی طرح جس میں قدم رکھنے والا مڑ کر نہیں دیکھ سکتا اور اگر دیکھنے کی جسارت کرتا ہے ہے تو پتھر کی مورت بن کے رہ جاتا ہے۔ جادو کے اس جنگل میں بچنے کا ایک ہی راستا ہے کہ اس میں گھسنے سے پہلے ایسے دو بال اپنے ساتھ رکھ لیے جائیں جنھیں سورج کی طرف کرتے ہی آدمی حال میں لوٹ آئے۔ اگر ہم ماضی کو برتنے کا گر جانتے ہیں تو یہ انسانی سماج کی ترقی کا موجب ہوتا ہے اور اگر اس ہنر سے واقف نہیں تو یہ کسی بدروح کی طرح انسانی سماج کو تحس نحس بھی کر سکتا ہے۔ ماضی جنت بھی تخلیق کر سکتا ہے اور انھیں جہنم میں بھی جھونک سکتا ہے۔ فن کار اس حقیقت سے واقف ہے اس لیے وہ اپنے ماضی کو فردوس گم گشتہ تک رسائی حاصل کرنے کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس میں بہت حد تک کامیاب بھی ہوتا ہے۔

(۲) دوسری وجہ جس کے لیے فن کار نے یہ دائروی شکل اختیار کی ہے پیش کش کی مجبوری ہے — ہم سب کو معلوم ہے کہ یہ ڈراما ریڈیو کے لیے تحریر کیا گیا ہے۔ ریڈیو اس

بات کا تقاضا کرتا ہے کہ اس پر پیش کیے جانے والے ڈرامے میں کوئی ایسا منظر نہیں شامل کیا جانا چاہیے جسے صوتی اثرات کے ذریعے پوری طرح پیش نہ کیا جاسکے۔ اور اگر پیش کیا بھی جاسکے تو اس سے سامعین پوری طرح مستفید نہ ہوسکیں۔ یہ ڈراما اگر ۱۹۴۷ء سے شروع کیا گیا ہوتا تو فن کار کو فسادات کے وہ سارے مناظر بھی پیش کرنے پڑتے جن کا تعلق اس دور سے تھا۔ یہ مناظر ریڈیو پر پیش تو کیے جاسکتے ہیں پر سامعین تک پوری طرح پہنچانا ممکن نہیں ہے۔ اجمیر سے نکل کر پاکستان تک پہنچنے کے مناظر کو محض بیانیے کی مدد سے ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے فن کار نے اسے آغاز بنانے کی بجائے ڈرامے کو وہاں سے شروع کیا جو کرداروں کا حال ہے۔

پشکر ناتھ کے اکثر ڈراموں کے پلاٹ میں مناظر کی ترتیب اس طرح سے عمل میں آتی ہے کہ ہر منظر انکشافاتی مراحل سے گزرتا نظر آتا ہے۔ ہر منظر ہماری معلومات میں اضافہ کرتا چلا جاتا ہے۔ جس سے قاری کی دلچسپی اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ وہ اسے اختتام تک پہنچے بغیر ترک نہیں کرتا —— مناظر کی یہ انکشافاتی خصوصیت فریب حقیقت کو توڑنے کا کام بھی کرتی ہے اور قاری یا ناظر کو سوچنے، غور وخوض کرنے کی ترغیب بھی دیتی ہے۔ فن کار اس حربے سے کئی کام لیتا ہے۔ دلچسپی کو بڑھاتا ہے یعنی تاثر کو دوآتشہ کرتا ہے۔ ڈرامایت پیدا کرتا ہے فریب حقیقت کو توڑتا ہے اور بصیرت پیدا کرتا ہے۔

اس ڈرامے کے پلاٹ کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں واقعاتی وتاثراتی دونوں طرح کے ارتقاء کے مراحل آپ ہی آپ طے ہوتے چلے جاتے ہیں —— اس پلاٹ کا نکتۂ عروج اس وقت واقع ہوتا ہے جب ماسٹر عنایت کو پتا چلتا ہے کہ قدرت اللہ یعنی اس کا بیٹا نہ صرف زندہ ہے بل کہ شنکر سنگھ نے اُسے ایک مسلمان کے طور پر پال پوس کر عربی کا پروفیسر ہی نہیں بنایا بل کہ اس کی شادی بھی کردی ہے —— یہ وہ آخری انکشاف ہے جو ڈرامے کے سارے مسائل کو اپنے اپنے انجام تک پہنچاتا ہے۔

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے اس سلسلے میں بھی قاری کے ذہن میں جو سوال پیدا ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ کیا وجہ ہے کہ فن کار نے باپ کو اس کرب سے گزرتے ہوئے دکھایا ہے جس سے ماں کو اکثر گزرتے ہوئے دیکھتے ہیں؟ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ منے کی یاد ماسٹر عنایت کی بیوی زینت کو زیادہ آتی — منے سے جدا ہوتے وقت ماں ہی تھی جس کے منہ سے

چیخ نکل گئی تھی اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ وہ اسے خود سے جدا کرنے کی بجائے اس کے ساتھ ہی مرنے کے لیے اس وقت تیار تھی، جب وہ اجمیر شریف سے نکل بھاگے تھے۔ اس پس منظر میں مناسب تو یہی تھا کہ فن کار اُسی کو منے کی جدائی کے کرب کا بھی شکار کرتا اور وہی اجمیر آنے کے لیے بھی سب کو مجبور کرتی پر ایسا ہوا نہیں ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ والد اس کرب سے گزر نہیں سکتا۔ گزر سکتا ہے پر پشکر نے اس ڈرامے کو جس طرح آگے بڑھایا ہے اس سے یہی بہتر ہوتا اگر ماں اس شدید کرب کی وجہ سے اجمیر جانے کے لیے مجبور ہوتی بل کہ وہ اپنے میاں کو بھی ساتھ چلنے کے لیے اُسے مجبور کرتی۔ بہر حال اگر ایسا ہوا نہیں ہے تو اس پر زیادہ حیران ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ کرداروں میں اس طرح کی فطری کایا پلٹ اکثر ہوتی ہے جس کا ایک خوبصورت مشاہدہ ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب بریخت کے مشہور ڈرامے چاک سرکل میں ہم اصلی ماں کو نقلی ماں سے زیادہ خود غرض اور ظالم پاتے ہیں۔ جو بیٹے کو ملنے والی دوست کو حاصل کرنے کے لیے اس کی پروا نہیں کرتی کہ بچے کو اپنی طرف زور سے کھینچنے سے وہ جان سے بھی جا سکتا ہے۔ اور نقلی ماں جس نے اُسے صرف پالا ہے وہ اس کا بازو چھوڑ دیتی ہے تا کہ اسے کوئی نقصان نہ پہنچے۔ جس کے نتیجے میں جج بچہ اصلی ماں کو دینے کی بجائے نقلی ماں کی تحویل میں دے دیتا ہے۔

مناچوں کہ ماسٹر عنایت اور زینت بیگم کا پہلا یعنی پہلوٹی کا بچہ ہے جس کو ماں باپ کبھی فراموش نہیں کر سکتے اس کے باوجود زینت بیگم رو دھو کر صبر کر لیتی ہیں یہ لگتا تو کچھ عجیب ہے لیکن یہاں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ پاکستان جانے کے بعد اُن کے ایک لڑکی اور ایک لڑکا اور پیدا ہوتے ہیں۔ شاید زینت بی اپنا سارا غم انھیں دو کی پرورش و پرداخت میں جذب کر کے صبر کر لیتی ہیں۔

ماسٹر عنایت اس ڈرامے کے مرکزی کردار ہیں اور انھیں ڈراما نگار نے خوب نبھایا ہے، زرینت، عذرا اور اصغر کے کرداروں کو بھی مناسب ارتقاء فراہم کیا گیا ہے۔

ڈرامے کا اختتام بھی خوب ہے۔ اجمیر میں پٹاخوں کے چلنے سے ماسٹر عنایت کو پاکستان میں ان کے گھر کے پچھواڑے میں روز ہونے والی چاند ماری یاد آ جاتی ہے اور وہ سوچنے لگتے ہیں کہ یہ دونوں ملک کیوں آگ اور بارود کا کھیل کھیل رہے ہیں۔ کیوں کہ گولی جب چلے گی تو کسی نہ کسی کا بیٹا ہی شہید ہوگا۔ انسان ہی کا خون ہوگا۔

آزادی کے بعد اُردو ڈرامے کو ریاست میں جن ادیبوں نے فروغ دیا اور اپنے رشحات تخیل سے نوازا اُن میں رام کمار ابرول کا نام خاص طور سے قابل ذکر ہے۔ آپ کے متعدد ڈرامے ریڈیو کشمیر جموں سے نشر کیے جاتے رہے جن میں سے کچھ کتابی صورت میں سامنے آئے ہیں۔ مثلاً آپ کے چار ریڈیو ڈراموں پر مشتمل مجموعہ زندگی اور موت ۱۹۴۶ء میں نئی دلی سے شائع ہوا۔ اس میں جو ڈرامے شامل ہیں ان کے عنوانات حسب ذیل ہیں:

(۱) دوراہا (۲) ایک قبر دو آنسو (۳) سمادھی کی مٹی اور (۴) زندگی اور موت دوسرا مجموعہ ''دھرتی اور ہم'' ۱۹۵۹ء میں اشاعت پذیر ہوا اور تیسرا ڈراما جو اس وقت کتابی صورت میں میرے سامنے ہے ''انسان جیت گیا'' ہے جو ۱۹۶۵ء میں کتابی صورت میں شائع ہوا اور جس کو اسٹیج پر پیش کرتے وقت اس کا افتتاح اُس وقت کے وزیر ترقیات جموں و کشمیر جناب شری چونی لال کوتوال نے کیا۔ شری چونی لال کوتوال وزیر اعظم جناب بخشی غلام محمد کی وزارت میں وزیر ترقیات کے طور پر شامل تھے۔ جناب بخشی صاحب کا دور حکومت ۱۹۵۳ء سے ۱۹۶۴ء کو محیط ہے۔ کتاب کی اشاعت کے موقع پر چوں کہ سنہ درج نہیں کیا گیا ہے اس لیے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ اسی زمانے میں لکھا اور شائع کیا گیا ہوگا۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا ''دوراہا'' موصوف کا پہلا ڈراما ہے جو ''زندگی اور موت'' کے عنوان سے شائع کیے گئے مجموعے میں شامل کیا گیا ہے۔ اس کا قصہ مختصراً اس طرح ہے کہ ایک ریٹائرڈ کرنل کی بیٹی جس کی شادی راج نامی ایک فوجی افسر سے کردی گئی ہوتی ہے ایک ہوائی جہاز کے حادثے کا شکار ہو کر لاپتا ہو جاتا ہے۔ کرنل اور اس کی بیٹی یہ سوچ لیتے ہیں کہ وہ حادثے میں جاں بحق ہو گیا۔ مالا اس حادثے کے صدمے کی وجہ سے دھیرے دھیرے ٹی بی کا شکار ہو جاتی ہے اور اس کا علاج ڈاکٹر انل جو حال ہی میں انگلینڈ سے تربیت حاصل کر کے آیا ہوتا ہے، کرتا ہے۔ وہ صحت یاب ہو جاتی ہے لیکن ساتھ ہی انل سے محبت کرنے لگتی ہے۔ دوسری طرف انل کو چوں کہ ایک دوسری لڑکی لتا کی والدہ نے پال پوس کر اور پڑھا لکھا کر جوان کیا ہوتا ہے اور وہ یتیم ہونے کی وجہ سے انھیں کے گھر رہتا بھی ہے اُسے لتا سے محبت ہوتی ہے۔ جب مالا کو اس کا علم ہوتا ہے تو ایک بار پھر وہ بیماری کی حالت کی طرف لوٹنے لگتی ہے چناں چہ انل مجبور ہو کر اس کی زندگی بچانے کے لیے اور اس لیے بھی کہ یہ اس

کا پہلا کیس ہوتا ہے اس سے شادی کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ لتا اس کی مجبوری کو جانتے ہوئے اس کا ساتھ دیتی ہے اور اپنی محبت قربان کرنے کے لیے تیار ہو جاتی ہے لیکن عین اسی دوران راج زندہ واپس لوٹ آتا ہے اور مالا کی زندگی میں بہار آ جاتی ہے۔ اس موقع پر انل کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ پہلے ہی شادی شدہ تھی۔ اس کے والد نے اس کی زندگی بچانے کے لیے اس بات کو صیغۂ راز میں رکھا ہوتا ہے۔ ڈرامے کا خاتمہ خوشی کے انجام پر ہوتا ہے۔

مندرجہ بالا قصے کو فن کار نے چھوٹے چھوٹے پانچ مناظر میں تقسیم کر کے پیش کیا ہے۔ مناظر کی تقسیم باقاعدہ عنوان دے کر نہیں کی گئی ہے صرف منظر کے اختتام پر چھوٹے چھوٹے دائرے بنا کر یہ واضح کیا گیا ہے کہ منظر ختم ہو گیا اور نیا منظر شروع ہوا ہے۔

پہلا منظر کرنل کی کوٹھی کو پیش کرتا ہے جہاں پہلے انل اور چھوٹے لڑکے راجہ کی گفتگو ہوتی ہے اور پھر جب یہ دونوں مالا کے کمرے میں پہنچ جاتے ہیں تو انل اور مالا کی گفتگو ہوتی ہے۔ جس سے ہم پر واضح کیا جاتا ہے کہ مالا تین ماہ تک اسپتال میں رہنے کے بعد صحت یاب ہو کر گھر پہنچی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ڈاکٹر انل کا یہ پہلا کیس ہے جس میں اس نے نفسیاتی وسائل کے سہارے مالا کی ٹی بی کی بیماری کا علاج کیا ہے۔ تھوڑی دیر بعد اس منظر میں جب کرنل بھی مالا کے کمرے میں پہنچ جاتا ہے تو انل اور کرنل کی گفتگو سے پتا چلتا ہے کہ وہ ڈاکٹر انل کو اپنے بیٹے کی مانند سمجھتے ہیں۔ پھر وہ اُسے اس کی خدمات کے عوض میں پچیس ہزار روپے کا چیک پیش کرتے ہیں جسے وہ قبول نہیں کرتا۔ یہاں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مالا ڈاکٹر انل کو دل ہی دل میں چاہنے لگی ہے اور اسپتال کے دوسرے ڈاکٹروں نے اس کی کامیابی پر جہاں اُسے مبارک باد دینے کے ساتھ ہی ساتھ اس کے اعزاز میں پارٹی کا اہتمام کیا ہے وہاں یہ بھی بتا دیا ہے کہ کسی اور صدمے کی وجہ سے مریضہ ایک بار پھر اُسی حالت میں پہنچ سکتی ہے جس سے انل نے اس کو نکالا ہے۔ انل اس بات سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔

دوسرے منظر میں ڈاکٹر انل کے گھر کو پیش کیا گیا ہے جہاں اسپتال کے سپرنٹنڈنٹ کا ٹیلی فون آتا ہے جو جہاں انل کو کامیابی کے لیے مبارک باد پیش کرتا ہے وہاں اُسے یہ بھی بتاتا ہے کہ وہ جلد اسپتال آ جائے کیوں کہ اسٹاف نے اس کی کامیابی پر ایک پارٹی کا اہتمام

کیا ہے اس میں سپرنٹنڈنٹ ڈاکٹر انل کو بورڈ کی اس رائے سے بھی مطلع کرتا ہے کہ مریضہ کسی جذباتی صدمے کی وجہ سے پھر پہلی حالت کو واپس لوٹ سکتی ہے ـــــ اور جواب میں ڈاکٹر انل کہتا ہے کہ اُسے اس بات کا پورا احساس ہے۔

اسی منظر میں ہمیں یہ بھی پتا چلتا ہے کہ انل کو لتا کی والدہ نے پال پوس کر ڈاکٹر بنایا ہے۔ ایک طرف وہ اُن کے احسان کے تلے دبا ہوا ہے اور دوسری طرف وہ لتا سے بھی بے انتہا محبت کرتا ہے۔ جس سے اس کی سگائی ہو چکی ہے۔ لتا اس سے قدرے ناراض ہے کیوں کہ اس کو شک ہو گیا ہے کہ شاید وہ مالا کو چاہنے لگا ہے ـــــ انل اسے یقین دلاتا ہے کہ اس کا اس کے ساتھ تو صرف ڈاکٹر اور مریض کا رشتہ ہے اس کے علاوہ کچھ نہیں اور یہ بھی کہ وہ لتا کے بغیر کسی اور سے زندگی گزارنے کا سوچ بھی نہیں سکتا۔ موت ہی صرف اُسے لتا سے جدا کرسکتی ہے۔

اس موقع پر ماں نمودار ہو کر انل سے کہتی ہے کہ وہ اب چاہتی ہے کہ لتا کی شادی اس سے کر کے سبکدوش ہو جائے۔ جس کے جواب میں انل ماں سے دو ماہ اور انتظار کرنے کے لیے کہتا ہے۔

تیسرے منظر میں ہم انل اور مالا کو ایک کار میں دیکھتے ہیں۔ جو کسی کھلی فضا کی طرف جا رہے ہیں۔ یہ انل ہی کی منشا سے ہوتا ہے کیوں کہ کچھ دنوں سے مالا کو پھر بخار آنے لگا ہے جس نے ڈاکٹر انل کو پریشان کر دیا ہے ـــ اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ مالا کو انل اور لتا کی محبت کا علم ہو جاتا ہے اور وہ ایک بار پھر زندگی سے بے زار ہو جاتی ہے۔ جس کی وجہ سے اس کے پھر متذکرہ بیماری کا شکار ہو جانے کے خدشات بڑھ جاتے ہیں ـــ

چوتھے منظر میں ماں اور انل کی گفتگو ہوتی ہے۔ جس میں انل ماں سے کہتا ہے کہ وہ لتا سے شادی نہیں کرسکتا کیوں کہ اگر وہ شادی کرتا ہے تو ایک انسان کی جان جاتی ہے۔ جس کے جواب میں ماں کہتی ہے کہ اگر تم لتا سے شادی نہیں کرتے تو دو انسانوں کی جان جائے گی۔ ڈرامے کا مرکزی مسئلہ اپنے عروج پر دکھائی دیتا ہے۔ ماں اُس کو دھوکے باز اور نہ جانے کیا کیا کچھ کہہ کر پکارتی ہے۔ اس منظر میں ماں کے چلے جانے کے بعد لتا نمودار ہوتی ہے۔ ڈاکٹر انل اُسے خود سے دور رہنے کے لیے کہتا ہے۔ اور نہایت پریشان حالی میں اس سے یہ بھی کہتا ہے کہ وہ اس سے محبت نہیں کرتا اس لیے اسے شادی نہیں کرسکتا۔ لتا اس کی باتوں پر

یقین نہیں کرتی اور کہتی ہے کہ وہ جانتی ہے کہ وہ اس سے بے پناہ محبت کرتا ہے۔ اور وہ بھی اس سے بے پناہ محبت کرتی ہے لیکن اگر وہ ایک انسان کی جان بچانے کے لیے اپنی محبت کو قربان کرسکتا ہے تو وہ بھی ایسا کرسکتی ہے۔ اس کے بعد وہ اس سے کہتی ہے کہ وہ مالا سے شادی کرلے۔ انل اس کی عظمت کے سامنے سر جھکا دیتا ہے۔

اس کے بعد کے منظر میں جو پانچواں اور آخری منظر ہے وہ راز سامنے آجاتا ہے جس کا ابھی تک کسی کو علم نہیں ہوتا۔ مالا کا خاوند راج جو کسی ہوائی حادثے میں لاپتا ہوگیا ہوتا ہے اور جسے مرا تصور کرلیا گیا ہوتا ہے وہ کچھ مدت تک اسپتال میں رہنے کے بعد گھر لوٹ آتا ہے ـــــ راج کے لاپتا ہونے کی وجہ سے ہی مالا بیمار ہوتی ہے۔ یہاں انل بھی پہنچ جاتا ہے اور اس کی منگیتر لتا کو بھی کرنل منگواتا ہے اور اس طرح یہ ڈراما ایک طربیہ انجام پر ختم ہوتا ہے۔

فنی اعتبار سے اس ڈرامے کے پلاٹ میں کچھ ایسے خوانچے اور جھول ہیں کہ اگر وہ نہ ہوتے تو نہایت ہی اچھا تھا۔ مثلاً ڈرامے کا پلاٹ بخیر و خوبی اس وقت تک ارتقا کی طرف مائل رہتا جب ہمیں معلوم ہوتا ہے ڈاکٹر انل اگر مالا سے شادی کرتا ہے تو لتا اور اس کی والدہ جنھوں نے اُسے پال پوس کر پڑھایا لکھایا ہوتا ہے اُن کی جان جاتی ہے۔ اور اگر لتا سے شادی کرتا ہے تو اس کی مریضہ جو بطور ڈاکٹر اس کی پہلی کامیابی ہے اس کی جان جاتی ہے اور اس کی ساری محنت ضائع ہوجاتی ہے۔ لیکن اس نکتے کے بعد جسے ہم ڈرامے کے پلاٹ کا مرکزی نکتہ بھی کہہ سکتے ہیں ڈراما فلمی انداز میں ایک جھٹکے سے جس انجام کو پہنچتا ہے اس سے قاری مطمئن نہیں ہوتا۔ راج اور مالا کی شادی کو صیغۂ راز میں رکھنے کی ضرورت اس لیے نہ تھی کہ وہ راز ہمیشہ کے لیے راز نہیں رہ سکتا تھا۔ اور اگر شادی کے بعد یعنی انل اور مالا کی شادی کے بعد وہ راز فاش ہوتا تو نتائج اور ابھی خطرناک ہوسکتے تھے ـــــ پھر انل اس سے شادی اس لیے نہیں کررہا کہ وہ اس سے محبت کرتا ہے بل کہ صرف اس لیے کرنا چاہتا ہے یا کرنے کے لیے مجبور ہوگیا ہے کہ وہ اپنی مریضہ کو بچا کر اپنے تجربے کی لاج رکھنا چاہتا ہے۔ اچانک آخری منظر میں راج کو نمودار کرکے مسائل کو جس طرح حل کیا گیا ہے اس میں اس بیک گراونڈ کی کمی کا شدت سے احساس ہوتا ہے جو تیار نہیں کی گئی ـــ مالا بھی اپنے راز کو جس انداز میں انل پر ظاہر کرتی ہے وہ بھی مطمئن نہیں کرتا۔ وہ مرد کو صرف اس لیے بے وفا قرار

دیتی ہے کہ کوئی اس کی زندگی میں آ کر غائب ہو گیا۔ حالاں کہ اب یوں معلوم ہوتا ہے کہ راج کے غائب ہونے میں اس کا کوئی قصور نہیں تھا اور انل اس سے اس لیے شادی نہیں کر رہا کہ وہ پہلے سے کسی کا منگیتر ہے — اس صورت حال میں مرد ذات کو بے وفا کہنے کا جواز پیدا نہیں ہوتا۔ چناں چہ جب راج نمودار ہوتا ہے تو یہ سارے پہلے کے مناظر بے معنی ہو جاتے ہیں۔ اور قاری یہ سوچنے لگتا ہے کہ جو خود دوسروں سے فریب کر رہی ہے اُسے اس طرح کے نتائج نکالنے کا کیا حق ہے۔ ڈراما نگار کو ان عوامل کی طرف توجہ دینی چاہیے تھی۔ اس کی وجہ سے ڈرامے کا ارتقاء بری طرح مجروح ہوتا ہے۔

ہم عصر اُردو ادب

ہماری گزشتہ صدی کا پورا ادبی منظر نامہ آزادی کی تحریک کے ساتھ ہی ساتھ جمالیات، ترقی پسند تحریک، جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے تحت پروان چڑھنے یا فروغ پانے والے فکری میلانات کی دین ہے۔ غور سے اگر دیکھا جائے تو یہ سارا دور اپنی روایتی اقدار کی توسیع کے ساتھ ہی ساتھ یورپی امریکی اور روسی تجربات سے متاثر ہے جو بیسویں صدی کے مختلف دہوں میں اُن تبدیلیوں کی وجہ سے سامنے آئے جو انقلاب روس اور دو عالمی جنگوں کی تباہ کاریوں کی وجہ سے فکری سطح پر نمودار ہوئے، اور جنھوں نے زندگی کے ہر دھارے کا رُخ کچھ اس طرح سے موڑا کہ ہر طرف ایک نئی زندگی کے آثار دکھائی دینے لگے۔ ادب چوں کہ زندگی ہی کی عکاسی یا اس کی تنقید وتشریح وتفسیر پر مبنی ہوتا ہے اس لیے اُس پر ان تبدیلیوں کا اثر پڑنا لازمی تھا۔ چناں چہ پوری بیسویں صدی کے اُردو ادب میں ان فکری میلانات کے نشانات تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ یہ اگر حقیقت نہ ہوتی تو اُردو ادب کی تاریخ میں بھی ادب لطیف، ترقی پسند ادب، لایعنی ادب، علامتی ادب، تجریدی ادب، سرریلی ادب، انٹی ناول، انٹی افسانہ، لایعنی ڈراما، مابعد جدید ادب، وجودی ادب اور متعدد دوسری، اصطلاحیں ہرگز استعمال نہ کی جاتیں اور انھیں باقاعدہ ابواب کی شکل دے کر ادب کا جائزہ نہ لیا جاتا۔ میں چوں کہ آزادی کے بعد کے اُردو ادب کو ہم عصر ادب ہی کے

زمرے میں رکھتا ہوں اس لیے یہاں انھیں تحریکات ور جحانات کے تحت لکھے جانے والے ادب کا جائزہ لیا جائے گا جو اس دور میں پروان چڑھا اور جس کی وجہ سے اُردو ادب کی تاریخ میں نئے ابواب کا اضافہ ہوا۔

آزادی کا سورج جب طلوع ہوا تو وہ اپنے ساتھ تباہی و بربادی کے وہ منحوس سائے بھی لایا جنھوں نے پورے برصغیر کو فسادات کی آگ میں جھونک کر ایسے ایسے روح فرسا مناظر تشکیل دیے جن کے بارے میں پڑھ کر ہمیشہ انسانیت کا سر شرم سے جھک جایا کرے گا۔ اپنی نوعیت کے اعتبار سے یہ مناظر شرمناک تو یقیناً تھے لیکن ان سے متاثر ہو کر ہمارے ادیبوں، شاعروں اور ناول و افسانہ نگاروں نے کچھ ایسی تخلیقات بھی اُردو ادب کو دین جنھیں بغیر کسی جھجک کے دُنیا کے بہترین ادب میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ یہی نہیں اب تک یہ روح فرسا مناظر ہمارے ادیبوں کو تحریک دے کر بہترین ادب کی تخلیق کا موجب بن رہے ہیں اور آئندہ بھی بنتے رہیں گے۔ ان اندوہناک تجربات کا روح فرسا عکس اگر چہ اُردو کی سبھی اصناف میں دیکھا جا سکتا ہے لیکن فکشن میں خصوصاً ان کی پیش کش بڑی موثر ثابت ہوئی ہے۔۔ اسلم کا ''رقص ابلیس''، رشید اختر ندوی کا ''۱۵/اگست''، نسیم حجازی کا ''خاک اور خون'' قدرت اللہ شہاب کا ''ناخدا'' فکر تونسوی کا ''چھٹا دریا'' قرۃ العین حیدر کا ''میرے بھی صنم خانے'' اور ''آگ کا دریا'' حیات اللہ انصاری کا ''لہو کے پھول''، شوکت صدیقی کا ''خدا کی بستی''، ممتاز مفتی کا ''علی پور کا ایلی''، جمیلہ ہاشمی کا ''تلاش بہاراں''، اختر اورینوی کا ''حسرت تعمیر''، انتظار حسین کا ''چاند گہن'' اور ''بستی''، کرشن چندر کے ''مٹی کے صنم'' ''عذرا'' اور ''میری یادوں کے چنار'' عبداللہ حسین کا ''اُداس نسلیں'' خدیجہ مستور کا ''آنگن'' ظفر پیامی کا ''فرار''، عبدالصمد کا ''دو گز زمین''، جوگندر پال کا ناولٹ ''خواب رو'' خواجہ احمد عباس کا ''انقلاب''، عصمت چغتائی کا ''معصومہ'' اس سلسلے میں قابل ذکر ہیں۔ اُردو افسانے کی کائنات میں بھی انسانیت سوز تجربات کی وجہ سے بیسیوں بہترین افسانوں کا اضافہ ہوا۔ منٹو کے افسانے ''ٹھنڈا گوشت'' اور ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' خواجہ عباس کا ''سردار جی'' بیدی کا ''لاجونتی'' حیات اللہ انصاری کے ''ماں بیٹا'' اور ''شکر گزار آنکھیں'' عصمت کے ''کینڈل کورٹ'' اور ''جڑیں'' کرشن چندر کے افسانوں کا مجموعہ ''ہم وحشی ہیں'' کے سبھی افسانے احمد ندیم قاسمی کے مجموعے ''در و دیوار'' کے سبھی افسانے، اسی طرح ہاجرہ مسرور،

خدیجہ مستور اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں بھی اُس سفا کی کی جھلکیاں دیکھنے کو ملتی ہیں جن کا مظاہرہ تقسیم کے دوران انسان نے کیا۔ غلام عباس، دیوندر ستیارتھی، بلونت گارگی، ممتاز مفتی، کرتا سنگھ دُگل، رام لعل اور کشمیری لال ذاکر کے ہاں بھی ایسے افسانوں کی کمی نہیں ہے۔

اوپر پیش کیے گئے بھی ناولوں اور افسانوں میں ہمیں انسان کی انسانیت سوز حرکات پورے عروج پر نظر آتی ہیں جنھیں عالم انسانیت کے ماتھے پر ایک بدنما داغ ہی قرار دینا چاہیے۔ اور جن کا بھرپور مظاہرہ انسان نے تقسیم کے دوران کیا۔ ان ناولوں اور افسانوں کے ذریعے انسان کی اس بنیادی معصومیت کو بیدار کرنے کی کوشش کی گئی جو فسادات کے دوران وحشت کے بھاری بوجھ تلے کچھ وقت کے لیے دب گئی تھی۔

فسادات کے ہنگاموں کی وجہ سے ذہنوں پر طاری ہونے والے المیاتی احساسات کے تحت تخلیق کیے جانے والے ادب میں جب بھی موضوعاتی وفنی امکانات کا احاطہ ہو چکا تو ادیبوں کو اپنے اردگرد ہونے والی نئی تبدیلیوں اور ذہنی وفکری میلانات ورجحانات کی طرف توجہ دینے کا موقع ملا خصوصاً عالمی سطح پر اس دوران جو موضوعاتی وفنی تجربات کیے گئے تھے یا کیے جارہے تھے جن کا سلسلہ اُنیسویں صدی کے اختتام سے ہی شروع ہو گیا تھا اور جنھیں دو عالمی جنگوں کی وجہ سے مزید مہمیز ملی تھی انھیں سمجھنے اور سمجھانے اور ادب میں برتنے کا سلسلہ شروع ہوا۔ یہ انھیں کوششوں کا نتیجہ تھا کہ ۱۹۶۰ء کے بعد اُردو ادب میں وہ بھی تجربات کیے گئے جنھیں آج ہم جدیدیت کے نام سے منسوب کرتے ہیں جن یورپی فلسفیانہ نظریات نے جدیدیت کے رجحان کو پروان چڑھایا ان میں سائنسی وصنعتی انقلاب کے ساتھ ہی ساتھ وجودیت، اشاریت، ڈاڈازم، مکعبیت، سرریلزم، تحلیل نفسی اور لایعنیت وغیرہ نظریات خصوصاً قابل ذکر ہیں۔ سائنسی وصنعتی انقلاب نے جس فکری انقلاب کی راہیں ہموار کیں اُس نے انسانی وجود ہی نہیں اُس کے نظام حیات جس پر وہ صدیوں سے کاربند تھا پر بھی سوالیہ نشان لگا دیا۔ اب نہ وہ اشرف المخلوقات رہا نہ مرکزِ کائنات جس کے لیے قدرت نے ساری کائنات کے کھیل کو رچایا تھا۔

سائنس نے اُسے دوسرے جانوروں کی طرح ہی ایک جانور قرار دیتے ہوئے اس کے وجود کو چیونٹی سے بھی کمزور ثابت کرنے کی کوشش کی جس کے نتیجہ کے طور پر اس کے وہ

سارے تیقنات متزلزل ہو گئے جن کے سہارے وہ اب تک بڑے مطمئن انداز میں زندگی کررہا تھا۔ ماضی کی تمام قدروں سے انحراف کا سلسلہ گو صنعتی انقلاب کے بعد ہی شروع ہو گیا تھا کیوں کہ سائنس نے مادے کی جاوداں حقیقت کا انکشاف کر کے ان تمام مذہبی، فلسفیانہ نظریات پر کاری ضرب لگائی جو روح کو ہی سب کچھ سمجھتے تھے اور اس کی جاودانی پر ایمان رکھتے تھے، لیکن اُنیسویں صدی میں کچھ اور واقعات بھی ایسے رونما ہوئے جنھوں نے رہی سہی کسر بھی پوری کردی، یہ واقعات تھے ولیم جیمز کے ہاتھوں علم نفسیات کا ارتقاء، نتشے کی طرف سے خدا کی موت کا اعلان اور فرائڈ کی تحلیل نفسی کی موشگافیاں اور مذہب کو التباس یعنی محض فریب قرار دینا۔ سائنس اور نفسیات کی اس پیش رفت کا نتیجہ کیا نکلا اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے پروفیسر وحید اختر اپنے ایک مضمون میں یوں رقم طراز ہیں:

> ''سائنسی انقلاب نے کائنات کو لامتناہی وسعت دے دی تھی۔ فرائڈ نے ذہن کی وسعتوں کو بے نہایت ثابت کردیا۔ اُنیسویں صدی کی کائنات مکانی لحاظ سے بھی محدود تھی اور ذہنی لحاظ سے بھی، صرف شعور کی سطح تک پھیلی ہوئی تھی۔ اب انسان کا دائرہ علم خلا کی بے انتہا وسعتوں سے لاشعور کی گہرائیوں تک پھیل گیا ہے۔ فاصلے جتنے بڑھتے گئے اتنے ہی سائنس کی کوششوں سے گھٹتے بھی گئے۔ خلا کی تسخیر کے ساتھ نفسی اعمال کی کھوج لگانے کا سلسلہ جاری ہے۔ یہ ایک طرف فتح بھی ہے اور دوسری طرف اس لامتناہی طور پر وسیع کائنات میں انسان کے وجود کے انتہائی بے مایا اور حقیر ہونے کا ثبوت بھی [1]۔''

جیسا کہ اس اقتباس سے واضح ہے سائنس اور ٹیکنالوجی کے ارتقاء نے اگر انسان کے مادی وجود پر کاری ضرب لگا کر اُسے چیونٹی سے بھی حقیر و کمزور و بے معنی شئے بنا کر پیش کیا اور اشرف المخلوقات اور مرکز کائنات کے فریب سے باہر نکال کر اُسے دوسرے جانوروں کی صف میں لا کھڑا کیا تو نفسیات نے اُس کے باطنی وجود کو ایک خرابے کی شکل

---

[1] ڈاکٹر ندیم احمد (مرتب) ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت (جی/۵۲/۳ شاہین باغ ابوالفضل انکلیو نئی دہلی ۲۵، ۲۰۰۲ء) صفحہ ۲۰۸-۲۰۹

دے کر رہی سہی کسر بھی پوری کر دی اور مادی وجود کھونے کے باوجود اپنے رُوحانی وجود کے سہارے اپنے ہونے کا جو بھرم اب تک باقی تھا وہ بھی جاتا رہا اور اب انسان خود کو ایک ایسی تنہا و کمزور مخلوق سمجھنے پر مجبور ہو گیا جس کے سارے سہارے چھن گئے ہوں۔ جو کسی لق و دق صحرا میں ایک ایسے سوکھے ٹھنٹھ کی طرح کھڑی ہو جس پر چاروں رف سے ریت کے جھکڑ یلغار کر رہے ہوں۔ ان واقعات و حادثات نے ماضی کی دی ہوئی اقدار سے اُس کا ایمان متزلزل کر دیا۔ جب تک انسان کا روحانی کارگاہ برقرار رہتا ہے اُسے اپنے وجود کے اثبات کے لیے کسی دوسری بیساکھی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ لیکن جب یہ سہارا چھن جاتا ہے یا کمزور ہو جاتا ہے تو پھر وہ دوسرے سہارے تلاش کرنا شروع کرتا ہے۔ ان دوسرے سہاروں میں ایک سہارا دُنیاوی اقتدار کی ہوس بھی ہے۔ چناں چہ دُنیا کا اخلاقی اور روحانی وجود جب متزلزل ہوا تو اس کمی کو پورا کرنے کے لیے اُس نے عالمی اقتدار حاصل کرنے کے منفی راستے کا سہارا لیا جس نے دُنیا کو بالآخر دو عالمی جنگوں کی تباہ کاریوں کا شکار کر کے ماضی سے انحراف کی لے کو اور بھی شدید کر دیا۔ گزشتہ دو صدیوں کی علمی و ادبی اور سیاسی و سماجی تاریخ ہمارے سامنے ہے اسی اخلاقی انحطاط کی وجہ سے طرح طرح کے سائنسی معرکے سر کرنے کے باوجود فکری سطح پر انکار کی لے تیز سے تیز تر ہوتی چلی جاتی ہے۔ کیا وجہ ہے کہ اس قدر سائنسی و تکنیکی پیش رفت کے باوجود انسانی ذہن پر مسلط مایوسی اور بے یقینی کے بادل چھٹنے کی بجائے اور گہرے ہوتے دکھائی دیتے ہیں۔ انسان بجلی کی قوت سے اپنے گھروں میں چراغاں تو کرتا ہے پر فکری سطح پر خدا کے وجود سے نہ صرف انکار کرتا ہے بل کہ روح کی عظمت سے بھی منکر ہو جاتا ہے انسان، ٹیلی فون، وائرلیس اور گراموفون تو ایجاد کرتا ہے پر ذہنی، اعتبار سے ایک دوسرے سے قرنوں دُور جا پڑتا ہے۔ ریل اور ہوائی جہاز ایجاد کر کے اپنے سفر میں بدرجا تیزی تو لاتا ہے پر خود اپنی ذات تک پہنچنے کے سفر کو طے نہیں کر پاتا۔ کیمرہ ایجاد کر کے تصویروں کو بھی زبان اور حرکت عطا کرتا ہے پر اپنی زبان کو تفہیم و ترسیل و ابلاغ کے جوہر سے عاری پاتا ہے۔ جامد پتھر کا سینہ چیر کر اُس میں آگ بھرنے کا فن تو سیکھ لیتا ہے پر اپنے سینے میں پھیلی ہوئی بے یقینی کی خنکی کو چنگاری نہیں دکھا پاتا۔ مادے کو ایک لازوال جوہر تو بناتا ہے پر خود اپنے وجود کے سامنے منہ پھاڑے کھڑی نہیں کی غار کے دہانے کو بند نہیں کر سکتا، ہر لمحے عدم وجود میں ڈھلتے اپنے وجود کو بچا نہیں پاتا۔ یہ وہ

حقائق ہیں جنھیں سمجھے بغیر اس دور کے انسان کے المیے کو سمجھا نہیں جاسکتا۔

یہاں اس بات کا ذکر کرنا بھی بے جانہ ہوگا کہ گزشتہ دو صدیوں کے دوران ان نئے حقائق سے متاثر ہو کر جتنے بھی فلسفیانہ نظریات وجود میں آئے ہیں اُن میں وجودیت وہ واحد نظریہ ہے جس نے انسان کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ خصوصاً دوسری جنگ عظیم کے بعد وجودیت ہی وہ واحد فلسفہ ہے جس نے اُس انسان کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ جو موجودہ بحران میں اپنے آپ کو ڈھونڈنا، سمجھنا اور باقی رکھنا چاہتا ہے......... وجودیت کے علاوہ اگر کوئی دوسرا فلسفہ اس صدی میں انسانی وجود کے مادی اور ارضی مسائل کے حل کا راستا بتاتا ہے تو وہ جدلیاتی مادیت ہے......... یہ دونوں فلسفے انسان دوستی کے فلسفے ہیں اور انسانیت کی فلاح چاہتے ہیں۔ وجودیت کا زور فرد پر ہے اور جدلیاتی مادیت کا سماج پر لیکن مقصود دونوں کا مختلف نہیں۔ ایک کا راستا غیر عقلی ہے اور دوسرے کا عقلی۔ جدلیاتی مادیت میں یہ خطرہ ہے کہ اس کے شارحین ادعائی اندازِ فکر اختیار کر کے اُسے مذہبی فلسفوں کا سا تقدس اور مطلقیت عطا کرنا چاہتے ہیں جو خود اس فلسفے کی رُوح کے مغایر ہے۔ وجودیت میں یہ خطرہ ہے کہ آزادی کی غلط تعبیر فرد کو سماج سے بالکل بے تعلق کر کے ان تمام اقدار کی نفی کے راستے پر لے جاسکتی ہے جو انسان کے لیے معزز و محترم ہیں۔ جدیدیت ان دونوں خطروں سے اس وقت بچ سکتی ہے جب کہ اُس کا راستا اعتدال و توازن کا ہو۔''

ڈاکٹر وحید اختر کے مندرجہ بالا خدشات بالکل صحیح ثابت ہوئے۔ نہ تو جدیدیت وہ توازن برقرار رکھ سکی نہ اعتدال ہی کا احترام کر سکی، نتیجہ یہ نکلا کہ اس نے بے مہار انکاریت کو اپنا شعار بنا کر ایسے ایسے گل کھلائے کہ آدمی خود بھی حیران و ششدر رہ گیا۔ اُردو شاعری اور فکشن میں خاص طور سے اس کے زیرِ اثر جو تجربات کیے گئے اُن سے ہم سب واقف ہیں۔ جدیدیت سے متعلق جو تعمیری نقطۂ نظر ڈاکٹر وحید اختر نے پیش کیا ہے مجھے اس سے قطعی اتفاق نہیں۔ بات کو آگے بڑھانے سے پہلے بہتر ہے ان کا ایک اور اقتباس دیکھ لیا جائے:

> ''ہمارے ملک میں ریاکاری ہی تہذیب کی بڑی قدر بن گئی ہے۔ جس کا احترام ہر شخص کرتا ہے۔ لوگ زبانوں سے اعلا اقدار کی بات کرتے ہیں اور عمل میں اُن کی نفی، یہ سیاست میں بھی ہوتا ہے، مذہب میں بھی، تعلیم و تدریس میں بھی، ادب و فلسفہ میں بھی اور عام سماجی زندگی میں بھی۔

رجائیت کے ایسے پرستار جو انسانی اقدار کی بقا اور عوام کے دُکھ درد کو سمجھنے کی بات کرتے ہیں، عمل اور زندگی میں اُتنے ہی بے حس، بے رحم اور خود غرض نظر آتے ہیں جتنے وہ لوگ جو موعودہ روزِ جزا کے نام پر مظلوموں اور محنت کشوں کو اس زندگی میں قناعت کرنے اور دُکھ کو مثبت قدر ماننے کا سبق پڑھاتے ہیں۔ جدید ادب ان دونوں کی ریا کاری کی نقاب چاک کرتا ہے اور ان کی اصل شکل دکھاتا ہے جو دونوں کا معتوب ٹھہرتا ہے۔''

(ایضاً ص ۲۲۶)

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ریا کاری کی یہ صورت حال کیوں پیدا ہوئی ہے؟ اس لیے کہ ماضی کی سبھی اقدار سے انسان کا ایمان اُٹھ گیا ہے۔ جب رہبری کے لیے کوئی راستا سامنے نہ ہو تو انسان نفسا نفسی اور خود غرضی کو اپنا شعار بنالیتا ہے۔ جب یہ یقین صداقت کا رُوپ اختیار کر لیتا ہے کہ کوئی راستا کسی منزل تک نہیں جاتا تو پھر آدمی خود اپنی ذات کے خول میں سمٹ آتا ہے، اُسے سمجھنے کے لیے نہیں بل کہ اُسے جائے امان تصور کرتے ہوئے۔ اُسے اپنی آخری پناہ گاہ سمجھتے ہوئے بے یقینی کی اسی منزل پر پہنچنے کے بعد اُس نے ہر چیز سے انکار کیا ہے یہاں تک کہ اپنی ذات کے ان مثبت پہلوؤں سے بھی جو زندگی کے لق ودق صحرا میں اُس کا سب سے بڑا سہارا تھے۔ اگر اس کا مقصد ریا کاری کا پردہ چاک کرنا ہوتا تو وہ آرٹ کے فنی ضابطوں سے کیوں انحراف کرتا یا زبان کو گونگی بہری شے تصور کیوں کرتا اور ہر شے کو تحس نحس کرنے کی کوشش کیوں کرتا؟

یہاں اس بات کا ذکر بھی ضروری نظر آتا ہے کہ ۱۹۶۰ء کے بعد جب ہمارے ہاں جدیدیت کا سلسلہ شروع ہوا تو اس حقیقت سے باوجود کہ اس کا ناک نقشہ تیار کرنے میں وجودیت نے کلیدی کردار ادا کیا اُس کے ساتھ ساتھ متعدد دوسرے رُجحانات بھی ہمارے ہاں آئے جنھوں نے اُنیسویں صدی کے ربع آخر اور بیسویں صدی کے ربع اوّل کے دوران یورپ کو کئی فکری و ادبی انقلابات سے ہم کنار کا۔ اُن میں تحلیل نفسی، شعور کی رَو، تاثریت، اظہاریت، اشاریت مکعبیت، ڈاڈا ازم، سرریلزم اور لایعنیت خصوصاً قابل ذکر ہیں، یہ بھی رُجحانات بیک وقت ہمارے ہاں وارد ہوئے اور ہر ایک نے کسی نہ کسی حد تک جدیدیت کی نوک پلک دُرست کرنے میں اہم کردار نبھایا۔ مثلاً تحلیل نفسی نے جنس کو انسان

کی فنی پیش رفت کا منبع قرار دیا اور آرٹ کے نفسی محرکات پر روشنی ڈالتے ہوئے نئے حقائق کا انکشاف کیا۔ شعور کی رو نے خیال کے بہاؤ، آزاد تلازمۂ خیال اور وقت سے متعلق نئے حقائق پیش کر کے آرٹ اور ادب کے میدان میں تجربات کے لیے راہ ہموار کی۔ تاثریت نے شے کی بجائے انسانی ذہن پر مرتب ہونے والے اُس کے اثرات کو آرٹ و ادب کی روح قرار دیا۔ اور اس طرح حقیقت کو ایک داخلی تجربے کا روپ دیتے ہوئے شے کی بجائے اُس کے تاثر کو نجات کی راہ بنایا۔ ایک طرح سے یہ سطحی عقلیت کے خلاف علم بغاوت بلند کرنے کے مترادف تھا۔ اظہاریت کے علمبرداروں نے روح کی ایسی حالتوں کو حرکت میں لانے کی کوشش کی جو الفاظ کی مدد سے اظہار کی منزل تک نہیں پہنچ سکتیں۔ یہ بھی ادیب دراصل ادراک و منطق کے دشمن اور خوابوں کی دُنیا کے دل دادہ تھے۔ اشاریت نے آرٹ کی خودمختاری کا اعلان کرتے ہوئے اظہار کو علائم کے ذریعے پیش کرنے پر زور دیا۔ اور فنِ شاعری کے روایتی اصولوں سے انحراف کرتے ہوئے شاعری کو موسیقی کی حدوں تک پہنچانے کی کوشش کی۔ مکعبیت CUBISM کے علمبرداروں نے بھی خارجی و عقلی حقیقت کو فریب نظر اور ناقابل اعتبار قرار دیتے ہوئے اشکال کی تہ میں موجود حقیقت تک پہنچنے کی کوشش کی۔ اس طریق اظہار میں فطری اشیاء کو فن کار ان کی ظاہری اصلی شکل میں نہیں بل کہ ان کی بنیادی جیومیٹریکل شکل میں دیکھتا ہے جو مختلف مکعب نما، مثلث نما اشکال میں یا اُن سے ملتی جلتی صورت میں ظاہر ہوتی ہیں۔ ایک طرح سے یہ رجحان بھی تاثریت سے قریب تر تھا۔ ۱۹۰۸ء اور ۱۹۱۴ء کے درمیان نمودار ہونے والے اس رجحان میں بھی قنوطیت کے لئے ہی غالب تاثراتی جہت رکھتی تھی۔

مکعبیت کے زوال کے ساتھ ہی ڈاڈازم کا آغاز ہوا۔ اس کا دورانیہ ۱۹۱۵ء ۱۹۲۲ء کے درمیانی عرصے کو محیط ہے۔ پہلی جنگ عظیم کی تباہ کاریوں سے گھبرا کر جو ادیب و فن کار زیورخ میں پناہ گزیں ہوئے تھے۔ انھیں میں سے کچھ نے ایک نئے نظریے کو جنم دینے کے لیے متحد ہو کر مصوری، مجسمہ سازی اور ادب کے میدانوں میں ایک نئی تحریک کا آغاز کیا۔ ڈاڈازم کے آغاز سے متعلق اظہار خیال کرتے ہوئے ہولسن بیک لکھتا ہے:

> ''ایک روز جونہی ہم نے جرمن فرنچ ڈکشنری کھولی تو سب سے پہلے جس لفظ پر ہماری نظر پڑی وہ ڈاڈا تھا۔ چوں کہ ہم اپنے خیالات کی ترجمانی

کے لیے پہلے سے ہی کسی موزوں نام کی تلاش میں تھے اس لیے اس لفظ کو پاتے ہی ہم کھل اُٹھے۔ ہمیں اپنی تحریک کے لیے یہ نام بہت مناسب معلوم ہوا اور ہم نے اس کو منتخب کر لیا[۱]۔''

اس اقتباس سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ رجحان دراصل جنگ عظیم کی تباہ کاریوں سے ذہنی فرار حاصل کرنے کی ایک کوشش تھی۔

اس کے تحت تخلیق کیے جانے والے ادب میں تخلیقی عمل کی نوعیت سے بھی اسی حقیقت کی طرف اشارہ ملتا ہے۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں اس کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''کسی نکتہ لطیفہ گو نے ڈاڈازم کی تعریف ان لفظوں میں کی ہے:

''ایک ٹوپی میں سب لفظوں کو (پرچیوں پر) لکھ کر رکھ دو، پھر قرعہ اندازی سے انھیں ایک ایک کر کے باہر نکالو تو ڈاڈازم کے انداز کی نظم تیار ہو جائے گی [۲]۔''

اس رُجحان کے تحت ادیبوں اور فن کاروں نے تحت الشعوری حقائق کو پیش کرنے کی کوشش کی۔ ان کی شاعری میں جذباتی یا ذہنی عناصر کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ اس رُجحان، جو منشور جاری کیا اُس میں انھوں نے اپنے معاونین سے تمام روایتی اسالیب اور اخلاقی معیاروں سے بغاوت کرنے کا تقاضا کیا۔ انھیں اس بات کا یقین تھا کہ جنگ کی تباہ کاریوں سے نجات حاصل کرنے کا واحد راستا مزاحیت ہی ہے۔

۱۹۲۲ء میں پریلزم نے ڈاڈازم کا خاتمہ کر دیا۔ لیکن اس تحریک سے وابستہ سبھی ادیب پہلے ڈاڈازم سے وابستہ تھے اُس کے خاتمے کے بعد انھیں سرریلزم کی بنیاد رکھی۔ سرریلزم نے تحت الشعور سے براہِ راست حاصل ہونے والے پیغامات کو قلم بند کرنے کی کوشش کی۔ اور اس مقصد کے لیے خودکار تحریروں کے نام سے ادب کی ایک نئی صنف کو ایجاد کیا۔ یہ تحریریں اکثر ایسی ذہنی حالتوں کے دوران قلم بند کی جاتی تھیں جب ذہنی پر شعور کی

۱۔ H.H. Arnason: A History of Modern Thought P.219
Or A Perminger, Ency. of Poetry and Poetics, P.12

۲۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں، فرانسیسی ادب کی تاریخ، صفحہ ۴۶۶

گرفت قدرے ڈھیلی ہوتی تا کہ لاشعوری تحریکات کو سامنے آنے کا موقع ملتا۔ ان ادیبوں نے سرریلزم کو الہام کی ایک ایسی منزل قرار دیا جہاں خواب اور حقیقت کے درمیانی امتیازات معدوم ہو جاتے ہیں۔

ان سبھی تحریکات کا نقطہ عروج وہ رُجحان تھا جو سیموئیل بیکٹ اور ان کے رفقائے کار کے ہاتھوں ۱۹۵۰ء کے بعد لایعنیت یا لایعنی ادب کے عنوان سے پروان چڑھا اور جس کے پس پردہ یہ تصور کارفرما تھا کہ ''انسان اس دنیا میں نہ اپنی مرضی سے آتا ہے اور نہ اپنی مرضی سے جاتا ہے اس لیے اُس کی زندگی بے معنی ہے۔''

ان سبھی نظریات کے تحت یا زیر اثر دوسری زبانوں کی طرح اُردو زبان میں بھی وقتاً فوقتاً تجربات کیے گئے اور افسانہ، ناول اور شاعری تینوں اصناف میں اچھا خاصا ادب تخلیق کیا گیا۔ مثلاً تحلیل نفسی کے تحت اختر شیرانی، ن۔م۔ راشد اور میراجی نے جو نظمیں لکھیں وہ اُردو ادب میں اضافے کی چیز ہیں۔ اسی طرح افسانے میں اس کا اثر نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، عزیز احمد، سجاد ظہیر، منٹو، بیدی اور عصمت کے ہاں نمایاں طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ ناول میں ممتاز مفتی (علی پور کا ایلی) عصمت (معصومہ) علیم مسرور (بہت دیر کردی) اکرام اللہ (گرگِ شب) بانو قدسیہ (راجہ گدھ) علی امام نقوی (تین بتی کے راما) پیغام آفاقی (امکان) خصوصاً قابل ذکر ہیں۔[۱]

شعور کی رَو کے تحت تینوں اصناف میں خصوصاً ناول اور افسانے میں قابل قدر تصانیف وجود میں آئیں۔ اس سلسلے میں سجاد ظہیر (لندن کی ایک رات) قرۃ العین حیدر (آگ کا دریا) عزیز احمد (گریز) عصمت (ٹیڑھی لکیر) اور متعدد دوسرے ناول نگاروں اور اُن کے ناولوں کے نام پیش کیے جاسکتے ہیں۔ شاعری میں عادل منصوری کے علاوہ جدید دَور کے متعدد شعراء کے ہاں اس کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

ویسے تو تاثر کے بغیر کوئی فن پارہ وجود میں نہیں آسکتا اور اس کے اثرات تخلیقی ادب کی سبھی اصناف میں دیکھے جاسکتے ہیں لیکن ہمارے ہاں اس کا زیادہ اثر تنقید میں نظر آتا ہے۔ ہمارے ادیبوں نے اسے ادب کی قدر بندی کے لیے استعمال کرنے کی زیادہ کوشش

---

[۱] ڈاکٹر خالد اشرف کی کتاب، برصغیر میں اُردو ناول سے مدد لی گئی

کی ہے۔ اس لیے ہمارے ہاں تاثراتی ادب کی بجائے تاثراتی تنقید کی کوششوں کو زیادہ فروغ ملا ہے۔ فراق اس کے سب سے بڑے نقاد بن کر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

اظہاریت کا بھی یہی عالم ہے۔ خیال کے بہترین اظہار کے قائل ہونے کے باوجود نظریاتی سطح پر اس رجحان نے ہمارے ہاں کسی دبستان کو جنم نہیں دیا۔ اس لیے کوئی ادیب یا نقاد ہمارے ہاں ایسا نظر نہیں آتا جس نے کروچے کے خیالات کی پیروی کی ہو۔ البتہ جتی نقادوں اور ادب لطیف کے پیش رووں کے یہاں اس کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔

دُنیا کی دوسری زبانوں کی طرح اشاریت نے ہمارے یہاں بھی ادیبوں اور شاعروں کا اچھا خاصا حلقہ پیدا کیا ہے جنھوں نے علامت نگاری کے تحت قابل قدر ادب اُردو زبان کو دیا ہے۔ شعراء میں میراجی، ن-م راشد، اختر الایمان، قیوم نظر، یوسف ظفر، شہریار، عزیز تمنائی، منیب الرحمٰن بلراج کومل، احمد ہمیش، محمد علوی، عمیق حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی، وزیر آغا جمیل ملک اور ساقی فاروقی کے نام قابل ذکر ہیں۔

افسانہ نگاروں میں انتظار حسین، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، عفت موہانی، دیوندر اسّر، بلراج منیرا، انور سجاد، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی، الیاس احمد گدی، راج اجے وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

ناول نگاروں میں صلاح الدین پرویز اور بانو قدسیہ نے ان عناصر کو برتنے کی کوشش کی ہے۔

یہ بات پہلے بھی کہی جاچکی ہے کہ جدیدیت کو پروان چڑھانے میں سب سے زیادہ کردار وجودیت نے ادا کیا ہے۔ وجودیت نے انسانی زندگی اور انسان کے وجود سے متعلق جو سوالیہ نشان لگائے انھوں نے ادب کی مختلف اصناف میں نئے تجربات کے لیے راہ ہموار کی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادب کا ایک ایسا ذخیرہ معرض وجود میں آ گیا جس میں انسان کے احساسات و مدرکات کی نئی جہتیں سمٹ آئیں۔ انسان کا وجود ایک ایسی کائنات میں کیا معنی رکھتا ہے جو ہر لحہ اُسے عدم وجود کی طرف دھکیلنے کی تاک میں رہتی ہے۔ اس مخاصمانہ کائنات میں اُسے ہر لمحے محتاط انداز میں جینا پڑتا ہے۔ پھونک پھونک کر قدم اٹھانا پڑتا ہے۔ ہر لمحے محتاط رہنے کی یہ کوشش اُسے لمحہ لمحہ بکھیرتی رہتی ہے اور وہ خود کو جتنا سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے وہ اُتنا ہی بکھرتا چلا جاتا ہے۔ جدید دور کے سارے ادب میں یہی خدشے، وسوسے انسانی وجود

کے گرد ہی نہیں اس کے باطن میں بھی ہر لمحے سرگرداں نظر آتے ہیں۔ یہ باطنی ہنگامہ کیمو کے ''اوٹ سائڈر'' اور پلیگ اور ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ جیسے فن پاروں کو جنم دیتے ہیں۔ اُردو میں عمیق حنفی کی طویل نظم سندھ باد، سریندر پرکاش کے افسانے دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، اور ''تلقارمس''، بلراج مینرا کا ''کونپل''، انور سجاد کے ''کیکر'' بچھو، غار، نقش''، خالدہ اصغر کا ہزار پایہ، انتظار حسین کا ''سیڑھیاں، اور قمر احسن کے ''طلسمات'' اور ''نیا منظر نامہ'' اسی کے تحت وجود میں آئے۔ ان میں موضوعات تو وجودی اور اسلوب علامتی و اشاراتی ہے۔ ناولوں میں صلاح الدین پرویز اور بانو قدسیہ کے نام پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ''سارے دن کا تھکا ہوا پرش''، ''آئیڈینٹی کارڈ'' اور ''راجہ گدھ'' انھیں عناصر کو لیے ہوئے ہیں۔

یہاں اس بات کا ذکر کرنا بھی بے جا نہیں ہے کہ اس دور کے ادب میں جس انسان کے احساسات و مدرکات کی عکاسی کی گئی وہ ابھی خود بھی منزل تک نہیں پہنچا تھا بل کہ منجدھار میں کسی اناڑی کی طرح ہاتھ پاؤں مار رہا تھا تا کہ کسی کنارے کی طرف نکل جائے۔ اُسے ابھی اپنے نظریات کو آخری شکل دینا تھی۔ چناں چہ اس دور کے سارے ادب میں تیقن بجائے تشکیک کی کیفیت زیادہ نظر آتی ہے۔ چناں چہ نئے انسان کے ہنگامی تصور سے پیدا ہونے والے افکار و نظریات کا اس نے دھیرے دھیرے از سر نو جائزہ لینا شروع کیا۔ اُس کے ذہن پر مسلط گرد و غبار جیسے جیسے چھٹتا گیا ویسے ویسے اُسے اپنے ردِ اعمال کی غیر منطقیت واضح ہوتی چلی گئی۔ اُسے محسوس ہونے لگا کہ آدمی کی صورت حال گو سنگین ہے پر اس کا مقابلہ کرنے کے لیے وہ سب کچھ کرنے کی ضرورت نہ تھی جو اس نے کیا تھا۔ آدمی کا وجود اگر ہر لمحے عدم وجود کی کھائی کی طرف لڑھکتا جا رہا ہے تو کیا ہے؟ اُس سے فرار کیوں اختیار کیا جائے، کیوں کہ بھاگا جائے؟ اُس کا مقابلہ کرتے ہوئے شہید کیوں نہ ہوا جائے؟ مایوسی اور قنوطیت کی قبا اوڑھ کر ماتم کیوں کیا جائے؟ ہر شے کے وجود سے انکار کیوں کیا جائے؟ ماضی کی اقدار فرسودہ سہی پر انھیں جھٹکنے کی بجائے اصلاح کی سان پر چڑھا کر از سر نو کار آمد کیوں نہ بنایا جائے۔ حیات و کائنات سے متعلق یہی وہ رویہ تھا جس نے توازن کی منزل کی طرف انسان کو بڑھایا اور اس نے اپنے اعمال کا از سر نو جائزہ لیتے ہوئے اُن اقدار کو از سر نو اختیار کرنا شروع کیا جو نئے دَور کے تقاضوں کو پورا کرتے ہوئے اُسے نئی منزلوں کی طرف لے جاسکتی تھیں۔

تعمیر و توازن کا یہ سفر جو آٹھویں دہائی کے بعد اُردو ادب میں شروع ہوا اس کی کچھ آفاقی وجوہات بھی تھیں جنھیں ابتداً جان لینا بہت ضروری ہے۔

جدیدیت کا جو رجحان اُردو میں ۱۹۶۰ء کے بعد آیا عالمی سطح پر وہ اس صدی (بیسویں صدی) کے آغاز سے ہی انقلاب رونما کر چکا تھا۔ جسے Modernity کے عنوان سے خاصی شہرت نصیب ہوئی تھی۔ چناں چہ جو سوالات ہمارے ہاں ۱۹۸۰ء کے بعد اٹھائے گئے وہ عالمی سطح پر بہت پہلے یعنی ۱۹۶۰ء کے آس پاس اٹھائے جا چکے تھے اور توازن و تعمیر کا سلسلہ وہاں اُسی زمانے سے شروع ہو چکا تھا۔ ان سوالات سے بحث کرنے والوں میں آرنلڈ ٹائن بی احب حسن (Ihab Hassan) لیوتار (Lotard) جرگن ہابرمس (J. Habermas) مدن سروپ، گلبرٹ ادیر (Gilbert Adair) نوئل سلی ون (Noel O,Sullivan) اور بودریلار قابلِ ذکر ہیں۔

مابعد جدید نظریہ جس فکر کو اپنی اثاث قرار دیتا ہے اُسے تشکیل دینے میں کئی نظریات نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان میں ساختیات پس ساختیات، تانیثیت، نئی تاریخیت اور ردِ تشکیل جیسے نظریات شامل ہیں۔ ان فلسفیانہ نظریات نے اُس تبدیلی کے لیے راہ ہموار کی جس کے تحت اُس رویے کو بدلنے کی کوشش کی گئی جس کی وجہ سے ادب اور زندگی کی بے معنویت بل کہ زندگی سے وابستہ ہر شے کی بے معنویت کا تصور عام ہوا تھا اور جس نے ادب کو کسی دیوانے کی بڑ بنا کے رکھ دیا تھا۔ چناں چہ ادب کی ماہیت اور نوعیت، زبان کے مقاصد ادب کی تخلیقیت اور فن کی متنیت پر از سرِ نو غور و خوض ہونے لگا۔ تخلیقی عمل ہی نہیں ادب اور زبان کے مقاصد پر بھی شدّ و مدّ سے غور و خوض کیا جانے لگا۔ اس نئی بحثہ بحثی کا محرک وہ فلسفہ ہے جسے سوسئیر نے فلسفۂ لسان کی شکل میں پیش کیا اور جسے بنیاد بنا کر جیکب سن، لیوی اسٹراس، لاکاں، التھیو سے، رولاں بارتھ، دریدا، جولیا کرسٹوا، بادریلار، لیوتار اور برصغیر کے دانشوروں جن میں ہومی بھابھا، گنیش دیوی، اعجاز احمد، گائتری چکرورتی، اور سپیواک فلسفیوں نے اپنے نظریات کے لیے بنیادی مواد حاصل کیا۔ ان سبھی کے نظریات سے استفادہ کرنے کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت نے اپنے سے پہلے کے بھی نظریات و رجحانات سے استفادہ کر کے اپنا منفرد نا ک نقشہ تیار کرنے کی کوشش کی خصوصاً اس نے ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے استفادہ کرنے کی کوشش کی اور وہ کام نہیں کیا جو ترقی

پسند تحریک یا جدیدیت نے اپنے سے پہلے کے نظریے سے انحراف کر کے کیا تھا۔ اس لیے ہم مابعد جدیدیت کو جدیدیت کے خلاف ردِ عمل کا نام نہیں دیتے بل کہ اس کی توسیع قرار دیتے ہیں، مابعد جدیدیت کا قصر جن بنیادی حقائق پر کھڑا ہے انھیں ہم مختصراً یوں پیش کر سکتے ہیں۔

(۱) مابعد جدیدیت کسی نظریے، فلسفے یا دبستانِ فکر کو حتمی و مطلق قرار نہیں دیتی۔ بل کہ اگر یہ کہا جائے کہ یہ سرے سے نظریہ دینے کے حق میں ہی نہیں ہے تو بے جا نہیں ہے۔ یہ دراصل اس بات پر یقین رکھتی ہے کہ ہر نظریہ اپنی نوعیت میں جبر پر یقین رکھتا ہے بل کہ عملی طور پر اُسے برتتا بھی ہے اس لیے وہ تخلیقی آزادی کا دُشمن ہے۔

(۲) یہ ہیگل کے ارتقائے تاریخ کے فلسفے یا نظریے کے خلاف ہے کیوں کہ یہ اس بات پر یقین رکھتی ہے تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی راہ پر ہو ضروری نہیں ہے۔ نہ ہی تجربے سے اس نظریے کی تائید ہوتی ہے کہ تاریخ کا سفر لازماً ترقی کی طرف ہوتا ہے۔

(۳) یہ معاشرے کو بھی جابر و استبدادی ہی قرار دیتی ہے اور ریاست کو سیاسی و سماجی جبر کا سب سے بڑا محور و مرکز سمجھتی ہے۔

(۴) حقوق انسانی اور شخصی آزادی کو نظام کی کسوٹی گردانتی ہے۔ یہ نہیں تو پھر چاہے کچھ بھی ہو محض فریب نظر ہے۔

(۵) کسی نظریے کی تقلید نہیں کرتی۔

(۶) مہابیانیہ کی جگہ چھوٹے بیانیوں کو اہم تصور کرتی ہے۔

(۷) یہ ہر طرح کی کلیہ پسندی فارمولا سازی اور ضابطہ بندی سے انحراف کرتی ہے۔ اس کے مقابلے میں مقامی و مخصوص نیز کھلے ڈلے فطری، بے محابا اور آزادانہ فی البدیہہ اظہار و عمل پر اصرار کرتی ہے۔

(۸) موجودہ زمانہ کسی ایک نظریے کا زمانہ نہیں ہے یہ متعدد نظریہ ہائے فکر کا دور ہے۔ ساختیات پس ساختیات، مظہریت، قاری اساس تنقید، تفہیمیت، رد تشکیل، تانیثیت، نئی تاریخیت، یہ بھی نظریے کم و بیش اسی زمانے میں سامنے آئے۔ مابعد جدیدیت کا ان سب سے کچھ نہ کچھ تعلق ضرور ہے اس لیے اُسے یک نوعی یا یک رُخی قرار نہیں دیا جا سکتا۔ ''یہ متنوع اور تکثیری ہے۔ یعنی واحد المرکز نہیں بل کہ کثیر المرکز

ہے، رنگا رنگ ہے، بوقلموں ہے۔ اس لیے اس کی کوئی فارمولا بند تعریف ممکن نہیں۔ کیوں کہ یہ ہدایت نامے یا فارمولے جاری کرنے کے خلاف ہے۔''

(۹) نیا رجحان بے یقینی سے یقین کی طرف، اجنبیت سے سماج کی طرف اور ذہنی تنہائی اور اکیلے پن سے جذباتی وابستگی کی طرف ادب کا سفر ہے۔

(۱۰) لسانی سطح پر بھی مابعد جدیدیت نے ''فیشن گزیدہ'' تجریدی، علاماتی، نیز پیچیدہ یا خواہ مخواہ مرعوب کرنے والی منجمد زبان کو بھی ترک کر کے عام زندگی سے اُبھرنے والی زندہ سچی اور دھڑکتی ہوئی زبان نیز روزمرہ اور کہاوتوں اور بولیوں کو لے لیا ہے، نئے لکھنے والوں نے الہام کی منطق کو رد کر کے کتھا کہانی کی صدیوں پرانی روایت یعنی کہانی پن کے تخلیقی تفاعل اور کہانی کہنے اور سننے کے عمل سے بھی از سرنو جوڑا ہے۔

(۱۱) مابعد جدیدیت بتاتی ہے کہ ادب کیسے پڑھا اور سمجھا جاتا ہے اور جمالیاتی حظ کی نوعیت کیا ہے۔ یہ معنی پر چلے آرہے جبر کو توڑتی اور معنی کی طرفوں کو کھولتی ہے۔

(۱۲) یہ فن پارے کو بار بار پڑھنے اسے سمجھنے اور اُس سے ثقافتی معنی دریافت کرنے کا مشورہ دیتی ہے۔

(۱۳) یہ کسی بھی طرح کی تنگ نظری، تشدد، ردِعمل اور ادعایت کی مخالف ہے۔ کسی بھی طرح کی دشمنی کی روادار نہیں۔

مندرجہ بالا نظریات کی وجہ سے اُردو ادب میں اُن فنی اقدار کو از سرنو بحال کرنے کی کوشش کی گئی جنھیں جدیدیت نے بے دخل کر دیا تھا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ادب کے تخلیقی سوتوں میں از سرنو جان پڑی۔ اور ادب کی تخلیق و تفہیم کو ایک سنجیدہ عمل تصور کیا جانے لگا۔ ادبی اقدار کی بحالی کو ممکن بنانے میں جن ماہرین لسانیات کے نظریات نے بنیادی کردار ادا کیا اُن میں سوسئیر، دریدا، ویرن ویور اور نوم چومسکی قابلِ ذکر ہیں۔ ان کے خیالات نے تفہیم کے بھی زاویوں کا رُخ فن پارے کی سطح سے ان کے اندرون کی طرف منتقل کر دیا۔ سوسئیر نے اس بات پر قطعیت کے ساتھ زور دیا کہ فن پارے کا مفہوم اُس کی اوپری ساخت میں نہیں بل کہ اُس کے نیچے کہیں دور فن پارے کی گہرائیوں میں پنہا ہوتا ہے اور بظاہر جو کچھ نظر آتا ہے وہ فن کار کا

مقصد نہیں ہوتا۔ اس لیے اُس کے مقاصد کو پانے کے لیے فن پارے کی تہوں میں اُترنا ضروری ہے۔

ویرن ویور (Warren Weaver) اور چومسکی (Noam Chomsky) نے اس میں تھوڑا سا اور اضافہ کرتے ہوئے بات کو مزید واضح کر دیا۔ اُس نے اس بات پر زور دیا کہ فن پارے کی لسانی ساخت کی اوپری سطح میں بظاہر جو افراط و تفریط نظر آتی ہے اُس کی تہوں کے اندر اُتنا ہی نظم و ضبط ہوتا ہے۔

ان دونوں کے نظریات نے جیسا کہ اوپر کہا گیا ادب کے سنجیدہ مطالعے کے لیے راہ ہموار کی اور اب ظاہری بکھراؤ سے گھبرا کر اُسے ترک کرنے کی بجائے اُس کے باطن میں اُتر کر مفہوم کو پانے کی کوششیں کی جانے لگیں۔

سوسئیر، ویور اور چومسکی کی طرح دریدا نے بھی اس نئے انقلاب کو موثر بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ اُس کے اس خیال نے کہ فن پارہ بذات خود کوئی مفہوم نہیں رکھتا بل کہ اُسے مفہوم قاری عطا کرتا ہے، یعنی وہ خالی برتن کی طرح ہوتا ہے جس میں مفہوم کا پانی قاری اپنے مطالعے کے دوران بھرتا ہے سب کو حیران و ششدر کر دیا۔ دریدا کے اس خیال نے فن پارے کو مفہوم کی وحدت کے جبر سے آزاد کرا کے تکثیریت کے اُس جوہر سے آراستہ کیا جس نے فن پارے کو معنوی بوقلمونی عطا کرتے ہوئے اُسے فن کاری کی معراج تک پہنچایا۔

مابعد جدیدیت کے زیر اثر جو افسانے و ناول لکھے گئے یا شعری تخلیقات وجود میں آئیں اُن میں کہانی پن یا فکری منطقی ربط کے ساتھ ہی ساتھ خواہ مخواہ علامت نگاری یا ناقابل فہم تجریدیت سے بیزاری ہی نہیں نفرت کا بھی مظاہرہ کیا گیا۔ جزئیات نگاری کو اختیار کرنے کے ساتھ ہی ساتھ عصری زندگی کے مسائل کو آئینہ دکھانے کی کوشش کی گئی، سماجی عوامل کو برتنے کی کوشش کی گئی۔ فرد کی تنہائی کو بھی ضرورت پڑنے پر پیش کیا گیا کیوں کہ وہ بھی ہماری عصری زندگی کی ایک برہنہ حقیقت ہے اور اس سے محض اس لیے صرف نظر نہیں کیا گیا کہ اُسے جدیدیت نے خوب خوب اُچھالا تھا۔ اِن نئے ادیبوں نے بڑے متوازن انداز میں اپنی زبانوں میں اظہار خیال کیا اور چوں کہ اظہار میں اب غیر ضروری ابہام نہیں تھا اس لیے قاری کی دلچسپی بھی اس روپ میں بڑھی۔ افسانے میں کہانی پن، معروضیت، بیانیہ اور سماجی سروکار لوٹ آیا۔ یہ ایک طرح سے اُن اقدار کی واپسی کا عمل

تھا جو ہمارے کلاسیکی افسانے کی پہچان تھی۔ یہ ادب کی مثبت اقدار کی بحالی کا عمل تھا۔ ان ادیبوں نے روایت اور بغاوت، انحراف اور تسلسل دونوں سے کام لیا۔ یہ بالکل صحیح ہے کہ مابعد جدید دَور کا ادب اپنے دَور کی زندگی اُس کے کھردرے پن سے آنکھیں چار کرنے کا عمل ہے اس سے فرار کا نہیں قبول کرنے کا عمل ہے۔ جہاں تک افسانے کا تعلق ہے اقدار کی واپسی کا یہ عمل وحید انور کے ''مہالکشمی کے پل کے اُس پاس'' انور قمر کے'' کابلی والا کی واپسی'' سریندر پرکاش کے ''بھولا کی واپسی'' اور ''بازگوئی'' عابد سہیل کے ''عیدگاہ'' سلام بن رزاق کے ''ایک اور شرون کمار'' انتظار حسین کے ''زناری'' نیر مسعود کے'' سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' اور ساجدہ رشید کے ''ملزم'' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہی خصوصیات شوکت حیات، شموئل احمد، پیغام آفاقی، غضنفر، عبدالصمد، شہناز نبی، کنور سین، حسین الحق، حمید سہروردی، بیگ احساس اور ترنم ریاض کے ہاں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔

اس حقیقت سے کس کو انکار ہے کہ نئے دَور نے ہمیں کئی نئی حقیقتوں سے آشنا کیا ہے جس کی وجہ سے ہمارے بہت سے تیقنات کے محل اُسی طرح پھر متزلزل ہونے لگے ہیں، جس طرح سترہویں اور اُنیسویں صدی میں سائنس اور نفسیات کی وجہ سے ہمارے بہت سے ایقان ریت کے ذرّوں کی طرح بکھر گئے تھے۔ نئے دَور کے نئے تقاضوں نے ہمیں جینے کے نئے انداز سکھائے ہیں اور اس حقیقت سے آشنا کیا ہے کہ اقدار کے لیے سولی پر چڑھ جانے سے دیکھنے والوں کی آنکھوں سے ہم دو چار آنسو تو وصول کر سکتے ہیں پر کوئی ایسا انقلاب نہیں لا سکتے جو ہمیشہ کے لیے زندگی کی نوک پلک درست کر دے۔ ہم منافقت، ریاکاری، فریب زدگی اور فریب خوردگی کی ایک ایسی دُنیا میں جی رہے ہیں کہ کسی بھی شخص کو سمجھنا دشوار ہو جاتا ہے۔ ''چہرہ باطن کا عکاس ہوتا ہے۔'' اس قول کی مٹی ہمارے دَور میں جتنی خراب ہوئی ہے شاید کسی دور میں نہیں ہوئی۔ ہمارا سماج صارفی سماج کی اقدار کے جس جال میں پھنس گیا ہے وہاں آدمی ہی نہیں ہر چیز کے اعلا و ادنیٰ ہونے کا اندازہ اس کی قیمت سے لگایا جاتا ہے۔ جو چیز جتنی زیادہ مہنگی ہے وہ اتنی ہی اعلا اور مفید تصور کی جاتی ہے اور قیمت کا تعین شے کی خوبی یا خرابی پر نہیں اُن تجارتی ہتھکنڈوں پر منحصر ہے جو شے کو صارف تک پہنچانے کے لیے استعمال کیے جاتے ہیں۔ اشیاء کو ناپنے کا ایک اور پیمانہ کسی وبائی بیماری کی طرح ترقی پذیر ممالک کی اقتصادیات کو چاٹے جا رہا ہے۔ اس پیمانے کی رُو

سے در آمد کی ہوئی ہر شے بڑھیا تصور کی جاتی ہے اور اُسے حاصل کرنے کے لیے زیادہ سے زیادہ دام بھی معمولی نظر آتے ہیں۔ مسابقت کے بے رحم اصولوں پر مبنی ہمارے اس بے حس سماج اور اُس میں بسنے والے سنگ دل انسانوں کی جتنی خوبصورت ترجمانی ہمارے دور کے ناولوں میں کی گئی ہے اتنی نہ تو افسانے میں ہوئی ہے اور نہ شاعری میں — اس سلسلے میں پیغام آفاقی کا ناول ''مکان''، الیاس احمد گدی کا ''فائر ایریا''، عبدالصمد کا ''دوگز زمین'' اور ''خوابوں کا سویرا''، حسین الحق کا ''بولومت چپ رہو''، مشرف عالم ذوقی کے ''نیلام گھر'' ''شہر چپ ہے'' اور ''بیان''، صلاح الدین پرویز کے ''سارے دن کا تھکا ہوا پرش'' ''سارا دن بیت گیا'' ''نمرتا'' اور آئڈینٹیٹی کارڈ''، گیان سنگھ شاطر اور ندا فاضلی کے سوانحی ناول، گیان سنگھ شاطر اور ''دیواروں کے بیچ''، علی امام نقوی کا ''تین بتی کے راما''، سلیم شہزاد کا ''دشت آدام''، شموئل احمد کا ''ندی''، عشرت ظفر کا ''آخری درویش''، جیتندر بلو کا ''تنہا گھر''، غضنفر کا ''پانی''، احمد داؤد کا ''رہائی''، اطہر نیازی کا ''تلاش''، انور سین رائے کا ''چیخ''، ظفر پیامی کا ''فراڈ''، سید محمد اشرف کا ''نمرود کا پتلا'' اور اکرام اللہ کا ''سوا نیزے کا سورج'' قابل ذکر ہیں۔ ان سبھی ناولوں میں وہ عصری مسائل پیش کیے گئے ہیں جن کا آئے دن ہمیں سامنا کرنا پڑتا ہے۔ ان ناولوں میں ہمارے مصنفین نے ''فارمولا سازی، ادعایت اور منصوبہ بند پروگرام سے گریز کرتے ہوئے اپنے خلوص و نظر اپنے تشخص اور ثقافت پر اصرار کیا ہے۔'' (ص: ۹۹۲)

مابعد جدیدت نے ادب کی جس آزادی اور اس کی ناوابستگی کا اعلان کیا ہے اسے ادب کے تخلیقی عمل کے دوران صحیح بھی ثابت کیا گیا ہے۔ ناول اور افسانے کی طرح اُردو غزل یا نظم میں بھی اُسے خوب خوب برتا گیا ہے۔ مابعد جدید اُردو غزل کی بات کرتے ہوئے پروفیسر محمد عقیل اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

> ''ہمارے نئے غزل گو کو بھی کسی نے کوئی تحکیم نہیں بھیجی ہے اور اگر کسی نے اُسے کچھ اصول بنا کر دئے بھی تو اب وہ انھیں ایک طرف رکھ کر، اپنے تجربوں اور اپنے خیالات کے امکانات کے تحت چل پڑا ہے۔ نہ تو اس نئے غزل گو کو نظریوں کی پروا ہے اور نہ جدیدیت یا تجدد کی۔ نتیجے کے طور پر نئی غزل میں ایک بالکل آزاد فضا پیدا ہو رہی ہے اور اس آزاد فضا میں

غزل کے اب بالکل نئے تجربے کیے جارہے ہیں۔فن کے بھی اور فکر کے بھی۔نہ کوئی ''آرڈر'' ہے نہ ''دباؤ'' یہاں گریز پا لمحوں کی ٹوٹتی ہوئی دہلیز'' بھی ہے،شہرذات بھی کہ جس کے سب دروازے اندر کی طرف کھلتے ہیں اور ایک کھلی فضا بھی ہے جہاں ہر طرف کی ہوائیں آرہی ہیں۔اور اسی میں شعراء اپنے فن کی موج میں اپنے سب طرح کی خیالات پیش کررہے ہیں۔اب مابعد جدیدیت یہی کچھ نظر آتی ہے [۱]۔

مابعد جدید غزل کی حدود متعین کرنے میں اگر چہ مندرجہ بالا اقتباس معاون ہوسکتا ہے لیکن اس سے قبل کہ بات کو آگے بڑھایا جائے میرا خیال ہے امتیاز احمد کے مضمون ''مابعد جدید غزل ــــــ شناخت کا مسئلہ'' کا ایک اقتباس دیکھ لیا جائے کیوں کہ اس سے ہمارے موضوع پر مزید روشنی پڑنے کے امکانات ہیں۔جب تک یہ نہ دیکھ لیا جائے کہ ترقی پسند اور جدید غزل میں کیا کچھ تھا شاید مابعد جدید غزل کی حدود کو سمجھنے میں مشکل پیش آئے چناں چہ موصوف اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس سوال کا جواب دینے کے لیے مابعد جدید غزل کیا ہے مجھے یہ سوال کرنا ہوگا کہ جدید غزل کیا ہے، یا تھی، یا جدید غزل کسے کہتے ہیں، یا جدید غزل کی شناخت کیا ہے؟ بہت محتاط انداز میں اگر اس کا جواب دینے کی کوشش کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ یہ وہ غزل جس کی ابتداء......۱۹۶۰ء کے آس پاس فلسفہ وجودیت کے زیر اثر ہوئی اور جس کے نمائندہ موضوعات خوف، دہشت، تنہائی، زندگی کی مہملیت، اقدار کا خاتمہ، ذہنی بے چینی، داخلی کرب وغیرہ قرار پائے اور جو اپنی ماقبل ترقی پسند غزل سے ان معنوں میں مختلف تھی کہ یہ بلند آہنگی، نشتریت زدگی، سماجی مقصدیت، ایک خوش آئند مستقبل کی تلاش وغیرہ خصوصیات کی حامل نہیں تھی بل کہ اس کے مقابلے میں وہ استعاراتی اسلوب، ابہام، انفرادیت پسندی اور

---

[۱] ڈاکٹر آس پری وش کا، مشمولہ اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ گوپی چند نارنگ، صفحہ ۱۵۶

انفعالیت پر اصرار کرتی تھی۔ وجودی فلسفے کے ساتھ ساتھ ہیئتی تنقید کا پس منظر اور بنیاد رکھنے کی وجہ سے ایجاز اختصار، ابہام استعارہ، علامت، پیکر Tension اور Paradox وغیرہ پر اصرار کرتی تھی[۱]۔"

اُوپر پیش کیے گئے دونوں اقتباسات کے ساتھ ہی ساتھ جدید شعرا کے کلام کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مابعد جدید غزل کسی فارمولے کسی ایجنڈے کی پیروی نہیں کرتی۔ ایجاز و اختصار کی بجائے جزئیات نگاری کو اپناتی اور فارسی اور عربی کے سرمائے کے ساتھ ساتھ اپنی مقامی زبانوں کے خزانے سے استفادہ کرتے ہوئے اپنے لیے ایک الگ ڈکشن یا شعری زبان تیار کرتی ہے۔ کائنات کے آفاقی مسائل کی بجائے زندگی کے روزمرہ چھوٹے چھوٹے مسائل کو موضوع بناتی ہے۔ وہ کسی ایک مرکزی ثقافت کی بجائے مختلف تقاضوں کی ترجمانی کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اپنی زمین سے رشتہ برقرار رکھتی ہے۔ نیچے پیش کیے گئے مابعد جدید غزل کے چند نمونوں سے مندرجہ بالا عناصر کو سمجھنے میں مزید مدد ملے گی۔ ملاحظہ کیجیے:

غریبوں پر ہم شعر کہتے رہے
بیئر اور سگریٹ اُڑاتے رہے

....

گاؤں کنارے اب کے بانسوں کا جنگل بھی سوکھ گیا
خواب ہوئے خوش پوش پرندے چینچل پر واگریاں ہے

....

غیرت کے پاکیزہ نغمے پھوٹ رہے ہیں اُسکے تن سے
پہلو میں ننھا سا بچہ گوری پتھر توڑ رہی ہے

....

روئی بن کر آ جاتا ہے چاند مرے چھپر کے اوپر
لال پری میرے بچوں کو عنبر تھپکی دے جاتی ہے

---

[۱] (گوپی چند نارنگ، اُردو مابعد جدیدیت، پر مکالمہ، صفحہ ۱۹۸)

ان کھیتوں کی مٹی ہے کم ظرف بہت
ساون کے بادل ناحق بدنام ہوئے

امرائی میں بسی ہوئی بارود ملی
کوئل کے لہجے بھی خوں آشام ہوئے

روز و شب کی محنت میں کب دیکھا میں نے
میری ننھی بیٹی گڑیا کھیل رہی ہے

گاؤں سے میرے سڑک نکلی مگر
پیڑ جو چھتنار تھے سب کٹ گئے

نئے موسم کی آمد پر نہ خوشبو ہے نہ پُروائی
گلوں کے عارضوں سے اُڑ گئی ہیں تتلیاں ساری

(اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ سے مدد لی گئی)

اُوپر پیش کیے گئے اشعار سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ شعرا نے روز مرّہ زندگی کے چھوٹے چھوٹے واقعات کو کس خوبی سے اشعار کے پیرہن میں پیش کیا ہے۔ زندگی کی یہ چھوٹی چھوٹی حقیقتیں بڑی بڑی سچائیوں سے کہیں زیادہ متاثر کرتی ہیں۔ شاید اس لیے کہ ان سے ہمیں زندگی کی جس قربت کا احساس ہوتا ہے وہ اُسے سمجھنے کے شعور کو عام کرتی ہے۔ کچھ اور شعر دیکھیے:

ایک مَیں ہوں اور دستک کتنے دروازوں پر دُوں
کتنی دہلیزوں پر سجدہ ایک پیشانی کرے
(مہتاب حیدر نقوی)

ہمیں خبر تھی زبان کھولنے سے کیا ہوگا
کہاں کہاں مگر آنکھوں پہ ہاتھ رکھ لیتے
(آشفتہ چنگیزی)

ازل سے ہی یہ دستور دُنیا کا رہا ہے
جسے جینا تھا وہ مرنے پر اُکسایا گیا ہے
(مہتاب حیدر نقوی)

تنہائی کا اک اور مزہ لوٹ رہا ہوں
مہمان مرے گھر میں بہت آئے ہوئے ہیں
(شجاع خاور)

غزل گو شعراء کی طرح جدید نظم گو شعرا بھی اپنے عصری مسائل سے آنکھیں ملاتے ہوئے انھیں مثبت انداز میں پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ مسائل کو حل تو نہیں کرسکتے پر ان سے فرار بھی حاصل کرنے کی کوشش نہیں کرتے بل کہ پوری آزادی اور ذہنی کشادگی کے ساتھ انھیں قبول کرتے ہیں۔ نئے حالات میں انسان کن خطرات سے دوچار ہے وہ اسے چھپانے کی کوشش نہیں کرتے۔ پوری صداقت کے ساتھ انھیں پیش کردیتے ہیں۔ اس صورت حال سے گھبرا کر وہ بے حس، مایوس اور انفعالیت کا شکار نہیں ہوجاتے۔ بڑی حوصلہ مندی سے اُن کا سامنا کرتے ہوئے شہید ہوجانا پسند کرتے ہیں۔ وہ نہ خود کو کسی غلط فہمی یا خوش فہمی میں مبتلا کرتے ہیں اور نہ اپنے قارئین کو وہ دوزخ میں رہتے ہوئے کسی جنت کا فریب ہی دیتے ہیں۔ شعور حقیقت ہی دراصل مابعد جدید نظم کا شعار ہے۔ حامدی کاشمیری اس طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نیا نظم نگار جانتا ہے کہ انسان سماجی اور تہذیبی سطح پر ہی نہیں بل کہ کائناتی سطح پر بھی ہمہ گیر تباہی کی جانب بڑھ رہا ہے۔ اور کوئی تاریخیت، فلسفہ یا نظریہ اس کے تحفظ کی ضمانت فراہم نہیں کرسکتا، تباہی کا یہ احساس اس کی حسیت کا جزو لازم بن چکا ہے۔ تاہم وہ ذہنی طور پر خود گرفتگی، انشراحی حالت کو ترجیح دیتا ہے، وہ ناگزیر حقیقت کے بھیانک پنجوں کو اپنے اندر اُترتے ہوئے دیکھ کر بھی اپنے باقی ماندہ انفاس کی قدر و قیمت کا احساس کرتا ہے،

اور سعی و تلاش، آرزو اور تبدیلی، جس کی جسمانی حیاتی اور نفسیاتی اصل ناقابلِ تردید ہے، سے دستبردار نہیں ہوتا۔ وہ ذات اور معاشرے کے مابین مکالمے اور تعمل کو جاری رکھتا ہے۔ اس لیے اس کے یہاں معاشرتی اور ثقافتی حالت کی آگہی کا واضح رجحان ذہن کے کھلے پن پر دلالت کرتا ہے، چنانچہ سعید الدین، ن۔م دانش، خالد عبادی، عذرا عباس، شکیل اعظمی، خالد جاوید، شاہد کلیم اور عزیز پریہار کی نظموں میں اس کا اظہار ملتا ہے[۱]۔''

اس موضوع پر مزید گفتگو کی گنجائش چوں کہ نہیں ہے، اس لیے یہاں صرف چند ایسی نظموں کے نام درج کیے جا رہے ہیں جن کا مطالعہ مابعد جدید نظم کو سمجھنے کے لیے مفید ہو سکتا ہے۔ ان میں سعید الدین، کی نظم ''دھند'' عذرا عباس کی ''اپنے ہونے میں مبتلا'' جینت پرمار کی ''''میرے شبد''، ساجد حمید کی ''ایک سوال'' ذی شان ساحل کی ''توہین''، شاہد کلیم کی ''انکشاف''، مصطفیٰ ارباب کی ''کومل جذبے''، شکیل اعظمی کی ''مشورہ''، حنیف ترین کی ''وہ آئے صحرا گلشن لگتے ہیں'' اور شائستہ یوسف کی ''تین نظمیں تمہارے نام'' قابلِ ذکر ہیں۔

نظم نگار شاعرات کے ہاں اس دَور میں کچھ ایسے موضوعات بھی اُبھر کر سامنے آئے ہیں جن کا تعلق صرف انھیں سے ہے، جس کو نسوانی بیداری سے ہی محمول کیا جا سکتا ہے۔ اب محض مرد کی جنسی تسکین کا ذریعے بننے کی بجائے اُس کی ذہنی ہم سفر بننے پر زیادہ زور دینے لگی ہے۔ جس سے ایسے نفسیاتی مسائل اُبھر کر سامنے آئے ہیں جنھیں حل کیے بغیر صحت مند معاشرے کا خواب نہیں دیکھا جا سکتا۔ عذرا عباس، شہناز نبی، سیما شکیب، شبنم عشائی، ہدف جعفری، پروین راجہ، پروین شاکر، حمیرا رحمان، شائستہ یوسف، نجمہ منصور، آشا پربھات، عذرا پروین، اور متعدد دوسری شاعرات کے ہاں اس موضوع کی متنوع صورتیں دیکھی جا سکتی ہیں۔

مابعد جدید نظم کے اس حصے کو میں شاہد کلیم کے اس اقتباس پر ختم کرنا چاہتا ہوں کہ اس سے اس منظر نامے کو سمجھنے میں مزید مدد ملتی ہے جس کے بارے میں اب تک اظہار خیال

۱۔ مابعد جدید نظم، صفحہ ۱۳

کیا جاتا رہا ہے:

''مابعد جدیدیت کے مویدین کا رویہ یہ ہے کہ وہ ہر اُس موضوع کو پیش کرتے ہیں جس سے وہ متاثر ہوتے ہیں۔ وہ حصارِ ذات سے باہر نکل کر کھلی آنکھوں سے موجود دُنیا کا تماشا دیکھتے ہیں۔ ان کی ہر تخلیق، مشاہدے، تجربے اور محسوسات کی بنیاد پر معرض وجود میں آتی ہے۔ وہ نہ تو کسی ''ازم'' کے حصار میں خود کو قید رکھتے ہیں اور نہ ہی کسی نظریے، نظام یا سسٹم کو قبول کرتے ہیں، مطلب یہ ہے کہ اب شاعری پہلے کی طرح کسی مخصوص نظریے کی تابع نہیں رہی۔ یہ تمام نظریاتی، شخصی بندشوں کو توڑ کر آزاد ہوگئی ہے۔ یہ کبھی سیاسی و سماجی میدان میں دکھائی دیتی ہے تو کبھی ذہنی ونفسیاتی سطح پر۔ اب اس کا دائرہ لامحدود ہوگیا ہے۔ یہ حال کے مرکز پر کھڑی ہوکر آگے کی طرف دیکھتی ہے۔ اور پیچھے کی طرف بھی جھانکتی ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو مابعد جدید دور کے شعراء نے صرف خیال کی ہی شناخت نہیں کی ہے بل کہ ماضی اور مستقبل کے منظرنامے کو بھی اپنی شاعری کا ایک اہم اور نمایاں حصہ بنایا ہے۔ یہی تخلیقی رویہ مابعد جدیدیت کا رویہ ہے۔'' (صفحہ ۲۲۹-۲۲۸)

اب آخر میں یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ تخلیقی ادب کے ساتھ ساتھ مابعد جدیدیت کے تصور نے ہماری تنقید کو بھی متاثر کرنا شروع کیا ہے لیکن ابھی اس میدان میں اُسے پایہ اعتبار نصیب نہیں ہوسکا۔ ہاں ہمارے نقاد دھیرے دھیرے اس طرف بڑھنے کی کوشش ضرور کررہے ہیں۔ جن میں سب سے آگے ہمیں پروفیسر گوپی چند نارنگ دکھائی دیتے ہیں۔ دُوسرے نقاد جنھیں متبعین ہی کہا جاسکتا ہے میں پروفیسر ابوالکلام قاسمی، ڈاکٹر محمد عقیل، پروفیسر حامدی کاشمیری اور پروفیسر افضال احمد کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

کتابیات

(۱) احمد سہیل ساختیات، تاریخ نظریہ اور تنقید، تخلیق کار پبلی کیشنز، دہلی ۱۹۹۹ء۔

(۲) خالد اشرف (ڈاکٹر) برصغیر میں اُردو ناول، اُردو مجلس، غالب اپارٹمنٹس یتیم پورہ دہلی ۱۹۹۴ء

(۳) شہزاد منظر، علامتی افسانے کے ابلاغ کا مسئلہ۔ منظر پبلی کیشنز۔ کراچی ۱۹۹۰ء

(۴) شہناز شاہین (ڈاکٹر) اُردو افسانے پر مغربی ادب کے اثرات، تخلیق کار پبلی کیشنز دہلی ۱۹۹۹ء

(۵) شہناز شاہین (ڈاکٹر) اُردو ناولوں اور افسانوں پر یورپی فکشن کے اثرات، مصنفہ ۲۰۰۱ء

(۶) عتیق اللہ، ترجیحات، مصنف، ۲۰۰۲ء

(۷) علی حیدر ملک، افسانہ اور علامتی افسانہ، شعبہ تصنیف و تالیف وفاقی گورنمنٹ اُردو کالج کراچی، ۱۹۹۳ء۔

(۸) قمر رئیس، نیا افسانہ۔ مسائل اور میلانات، اُردو اکادمی، دہلی، ۱۹۹۲ء، ۲۰۰۱ء

(۹) گوپی چند نارنگ، اُردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ، اُردو اکادمی دہلی ۱۹۹۸ء

(۰۱) ندیم احمد (ڈاکٹر) ترقی پسندی، جدیدیت، مابعد جدیدیت، مرتب ۲۰۰۲ء

اُردو افسانے میں دلت طبقہ

ایشیا اور افریقہ کے اکثر ممالک میں ذات کی بنیاد پر نہ صرف طبقوں کے درمیان امتیاز کیا جاتا ہے بل کہ انھیں انسانیت سوز مظالم کا بھی شکار کیا جاتا ہے۔ دنیا کی آبادی کا ایک بڑا حصہ، ایک اندازے کے مطابق تقریباً دو سو پچاس ملین لوگ اس تفریق کی وجہ سے شہری، سماجی، سیاسی، اقتصادی اور تمدنی حقوق سے محروم ہیں — ذات برادری کی بنیاد پر جن ملکوں کے عوام امتیاز کی بھٹی میں سلگ رہے ہیں اُن میں ہندوستان کے علاوہ نیپال، بنگلہ دیش سری لنکا اور پاکستان کے دلت، جاپان کے براکو (Buraku) نائجیریا کے اوسو (Osu) اور سینگال اور ماریتانیا کے کچھ طبقے شامل ہیں۔

ہندوستان میں گزشتہ تین ہزار برس سے ذات پات کا جو نظام چل رہا ہے اُس نے پورے سماج کو دو بڑے طبقوں میں تقسیم کر دیا ہے:-

(۱) فارغ البال یا آسودہ حال طبقہ اور

(۲) زندگی کی ہر آسائش سے محروم دلت طبقہ

ابتدا میں اگرچہ یہ تقسیم کام کی بنا دپر چار طبقوں کی تشکیل کا باعث بنی تھی لیکن بعد میں تعداد کے اعتبار سے پورا ہندو سماج دو طبقوں میں اس طرح منقسم ہو گیا ہے کہ ایک کی تعداد دوسرے کے مقابلے میں نہ ہونے کے برابر ہے۔

دلت طبقے کو جسے پہلے اچھوت قرار دیا جاتا تھا، ذات پات کے نظام سے باہر سمجھا جاتا تھا۔ گزشتہ ایک سو سال کی انتھک کوششوں کے باوجود ذات پات کی حد بندیوں کو توڑا نہیں جاسکا ہے اور یہ اب بھی ہندوستان کے سماج پر پوری طرح چھایا ہوا ہے۔

دستور ہند کے مطابق ذات کی بنیاد پر کسی بھی قسم کے امتیاز کو غیر قانونی قرار دیا گیا ہے۔ ۱۹۸۹ء میں حکومت ہند نے درج فہرست ذاتوں کے خلاف کیے جانے والے مظالم کے انسداد کے لیے ایک ایکٹ منظور کیا۔ حکومت ہند نے ایک اور قانون پاس کیا جس کا مقصد چھوٹی ذاتوں کو سیاست اور سرکاری ملازمتوں میں کوٹا فراہم کرنا ہے ـــــ دستور ہند، مرکزی اور ریاستی قانون ساز اداروں میں درج فہرست ذاتوں کے لیے ان کی آبادی کے تناسب سے آسامیاں مخصوص کرتا ہے۔ ان قانونی تحفظات کے باوجود بہت سے علاقوں میں دلت طبقے آج بھی یا تو اپنے حقوق سے قطعی بے بہرہ ہیں یا پھر انصاف حاصل کرنے کے لیے ضروری وسائل سے محروم ہیں۔ چناں چہ امتیازی برتاؤ اب بھی عام ہے۔ ہندوستان کے دلت عوام جنھیں اب درج فہرست ذاتیں کہا جاتا ہے کی شرح آبادی کل آبادی کا ۱۶ فیصد ہے۔

دلتوں کا شمار ہندوستان کے غریب ترین طبقوں میں ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے انھیں ہر طرح کے مظالم کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ اُن پر حملے کرنے کا سلسلہ تو ہمیشہ سے جاری ہے، انھیں قتل کرنا اُن کی زمینوں پر زبردستی قبضہ کر لینا، خواتین کی عصمت دری کرنا اور بستیوں کو جلا دینا وغیرہ مظالم عام سی بات ہیں۔

یہی نہیں کم مزدوری دینا، ووٹ دینے اور انتخابات میں حصہ لینے سے محروم رکھنا، تعلیمی اداروں میں امتیاز برتنا، شرح ناخواندگی کا افسوس ناک حد تک بڑھا ہونا، بچوں کا تعلیم ترک کرنا غیر انسانی صورت حال میں جینا اور کام کرنا، غربت میں جینا اور مناسب پرورش سے محروم ہونا وہ حقائق ہیں جو ان کی زندگی کو گھن کی طرح چاٹ رہے ہیں۔

عام طور پر وہ زمین نہیں رکھتے اور اکثر الگ بستیوں یا دیہات میں رہنے کے لیے مجبور کر دیے جاتے ہیں ـــ کم اجرت یا تنخواہ پر زندگی گزارتے ہیں اور بہت ہی گھٹیا قسم کے کاموں پر مامور کیے جاتے ہیں جیسے صفائی کرنا، پاخانوں کو صاف کرنا اور مردہ جانوروں کو اٹھانا وغیرہ ـــ انھیں نہ تو ان کنوؤں سے پانی بھرنے دیا جاتا ہے جن سے دوسرے طبقے پانی

بھرتے ہیں اور نہ بڑی ذاتوں کے مندروں میں جانے کی انھیں اجازت ہے۔ عورتیں تو خاص طور سے ذات اور جنس کی بنیاد پر کی جانے والی زیادتیوں کا شکار ہوتی ہیں نہ ہی انھیں قانون کا تحفظ حاصل ہوتا ہے۔

دلت طبقوں میں جیسے جیسے سیاسی بیداری کے ساتھ ہی تعلیم بھی عام ہوتی جاری ہے انھیں اس بات کا بھی احساس ہوتا جا رہا ہے کہ سماج نے ان کے ساتھ کبھی انصاف نہیں کیا ہے۔ چناں چہ ۱۹۲۰ء سے ہی ہم ان کے ہاں اُس جدوجہد کا آغاز ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں جس کا مقصد ذات پات یا چھوت چھات کی بدعت کو ختم کرنا ہے۔ چناں چہ آج ہم ایک طرف تو انسانی حقوق کے تحفظ کی خاطر انھیں صف آرا ہوتے پاتے ہیں تو دوسری طرف دنیا کے دوسرے ملکوں کے دلت طبقوں کی خاطر لڑتے ہوئے بھی دیکھتے ہیں۔ وہ اقوام متحدہ کے بین الاقوامی انسانی حقوق سے متعلق اداروں سے بھی مفاہمت پیدا کر کے دلت طبقوں کو اُن مظالم سے نجات دلانے کا کام کر رہے ہیں جن کے وہ صدیوں سے شکار ہیں۔ اس سلسلے میں ذات کی بنیاد پر کیے جانے والے امتیاز کو ختم کرنے کے لیے جو کردار دلت انسانی حقوق کی قومی تحریک نے انجام دیا ہے وہ غیر معمولی نوعیت کا ہے۔ حکومت ہند کی مخالفت کے باوجود کہ ذات بات اور چھوت چھات کے مسئلے کو ڈربن میں نسلی امتیازات کے موضوع پر ہو رہی کانفرنس کے ایجنڈے پر نہ لایا جائے دلت انسانی حقوق کی قومی تحریک اور دوسرے اداروں کو کامیابی نصیب ہوئی ـــــ ڈربن کی اس کانفرنس کی وجہ سے اس مسئلے کی بین الاقوامی صورت حال کو اُبھارنے میں خاصی مدد ملی۔

اگست ۲۰۰۰ء میں اقوام متحدہ کے انسانی حقوق کے تحفظ اور فروغ سے متعلق سب کمیشن نے ایک قرارداد پاس کی جس کی رو سے کام اور نسب کی بنیاد پر کیے جانے والے امتیاز کو بین الاقوامی انسانی حقوق کے قانون کی رو سے ممنوع قرار دیا گیا۔ اس قرارداد کا بنیادی مقصد ذات پات اور چھوت چھات کے مسئلے کی طرف متوجہ ہونا اور اس بات کی از سر نو تصدیق کرنا تھا کہ انسانی حقوق سے متعلق بین الاقوامی قوانین کے تحت کام اور نسب کی بنیاد پر امتیاز کرنا ممنوع ہے۔ سب کمیشن نے مزید برآں یہ بھی فیصلہ کیا کہ متاثر ہونے والے کنبوں کی نشاندہی کرنے کے ساتھ ہی ساتھ اس امتیازی سلوک کو ختم کرنے کے لیے آئینی، قانون سازیہ اور انتظامیہ کی طرف سے کیے گئے اقدامات کا جائزہ لیتے ہوئے ان

کے انسداد کی خاطر ٹھوس قدم اٹھانے کی سفارشات پیش کی جائیں۔

''دلت'' کے متعدد معنی ہیں جیسے پھوڑنا، پھوٹنا، پھٹنا، لخت لخت ہونا، بکھرنا، ٹوٹنا، ٹکڑے ٹکڑے ہونا، تباہ ہونا یا کچلا جانا وغیرہ۔ اس اصطلاح کو باپو گاندھی کی تراشیدہ اصطلاح ''ہری جن'' سے کہیں زیادہ پسند کیا جاتا ہے —— اس کی کچھ ایسی سیاسی تعبیریں بھی ہیں جو ''ہری جن'' لفظ کو حاصل نہیں ہیں۔ اس نے دلتوں میں نظریاتی تبدیلی کے لیے راہ ہموار کی ہے۔ اب وہ دوسروں کی دی ہوئی بھیک کو قبول کرنے کی بجائے اپنے حقوق خود حاصل کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ اس نظریاتی تبدیلی نے ان میں نہ صرف اتحاد و اتفاق کی قدروں کو پروان چڑھایا بلکہ اپنے تشخص کو قائم کرنے کے لیے جدوجہد کا راستا بھی دکھایا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اب وہ دلت طبقے کی صدیوں سے چلی آرہی قدروں یا روایتوں پر فخر بھی کرنے لگے ہیں۔

دلتوں کو سماج میں سب سے کم تر درجہ دیا جاتا ہے جس کی وجہ سے انھیں اُس ورن مالا سے باہر تصور کیا جاتا ہے جس کے ذریعے سماج میں انقلاب لانے کی کوشش کی جارہی ہے۔ ورن مالا سے باہر ہونے کی وجہ سے اب انھیں اُن کے پرانے یا قدیم ترین نام ''پنچامس'' سے یاد کیا جانے لگا ہے۔ جہاں تک تاریخ ہمارا ساتھ دیتی ہے ہم انھیں ہر دور میں مظلوم ہی پاتے ہیں۔ اُن سے گھٹیا قسم کے کام لیے جاتے ہیں جیسے کھیت مزدوری، لاشوں کی تجہیز و تکفین، چمڑے کا کام، پاخانے اور نالیاں صاف کرنا وغیرہ — انھیں نہ صرف عزت و وقار بلکہ بنیادی انسانی حقوق سے بھی محروم کر دیا گیا ہے۔ ایک عرصے تک انھیں اچھوت سمجھتے ہوئے اُن کے سائے سے بھی دور رہنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ اُن کے چھو جانے سے انسان ناپاک ہو جاتا ہے۔ اس طرح کی ناپاکی سے محفوظ رہنے کے لیے ضروری ہے کہ انھیں ان تمام سہولیات سے محروم رکھا جائے جو دوسروں کو حاصل ہیں۔ مثلاً تعلیم، اسکول، مندر کنویں، وغیرہ آج بھی اُن کی بستیاں، گھر دوسروں سے الگ بنتے ہیں یہاں تک کہ وہ مکان بھی جو حکومت نے ان کے لیے تعمیر کیے ہیں دوسری بستیوں سے الگ ہیں۔ الگ کنویں، اسکول کے کمرے، چائے کی دکانیں، گلاس وغیرہ جنھیں صرف دلت استعمال کرتے ہیں — اس طرح کا امتیازی سلوک آج بھی قوانین کی موجودگی کے باوجود دلتوں سے روا رکھا جارہا ہے —

صدیوں کے ان مظالم کی وجہ سے دلتوں میں غربت اور دوسری بدعتیں پیدا ہوگئی ہیں۔ دلتوں اور دوسرے طبقوں کے درمیان شرح خواندگی کا فرق ۱۴ء۸ فیصد ہے اور یہ فرق یا خلا مزید گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ جیسا کہ کہا گیا دستور ہند میں متعدد دفعات ایسی ہیں جن کا مقصد درج فہرست ذاتوں یا فرقوں کو مظالم سے محفوظ رکھنا ہے اس کے باوجود صورت حال میں کوئی زیادہ بہتری پیدا ہوتی نظر نہیں آتی۔ روزنامہ ہندو میں شائع شدہ ایک رپورٹ کے مطابق ان قوانین کے تحت دائر کیے جانے والے ایک لاکھ سینتالیس ہزار مقدموں میں سے ۱ء۱۶ فیصد معاملوں ہی میں سزا دلوائی جا سکی ہے جب کہ ۱۹ء۹۰ فیصد کو رہا کیا گیا ہے۔ بقیہ مقدمے عدالتوں میں زیر سماعت ہیں۔ قانون کے نفاذ کو ممکن بنانے والے لوگ جب تک نیک نیتی سے اپنی ذمے داریوں کو نہیں نبھاتے صورت حال کو بہتر بنانے کا خواب تعبیر کی منزل تک نہیں پہنچ سکتا۔

اُردو ادب کے خمیر کے بارے میں اگر یہ کہا جائے کہ احتجاج اُس کی گھٹی میں شامل ہے تو بے جا نہیں ہے۔ اُردو کی وہ شاعری بھی جس کو خالص عشقیہ قرار دیا جاتا ہے اگر غور سے دیکھا جائے تو وہاں بھی احتجاج کی لے ہمیں غالب نظر آئے گی۔ شاعر کبھی محبوب کی بے التفاتی، بے وفائی اور سنگدلی کے خلاف احتجاج کرتا نظر آئے گا تو کہیں رقیب کی چالوں کے خلاف شکایت۔ یہاں تک کہ زمانے اور خدا سے بھی چھیڑ چھاڑ کرنے سے گریز نہیں کرے گا۔ شیخ و برہمن، راہبر و راہ نما، زاہد و منصف ہر ایک اس کے طنز کے تیروں سے چھلنی ہوتا دکھائی دے گا۔ مختصر یہ کہ اُردو ادب فطرتاً احتجاجی ادب ہے جو انسانی معاشرے کو انسانی اقدار کے مطابق تشکیل دینے کا خواب دیکھتا ہے۔ وہ سماج میں ہونے والی ساری بے انصافیوں کا پردہ چاک کر کے ایک صالح سماج کو وجود میں لانے کی کوشش کرتا ہے۔ چناں چہ اُردو ادب بھی تو ادیبوں کی انفرادی اور کبھی اجتماعی تگ و دو کی مدد سے اس منزل تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔

اُردو ادب کی اس لے کو مزید مستحکم کرنے کا کام انجمن ترقی پسند مصنفین نے انجام دیا جس کا بنیادی مقصد ہی دراصل اُن طاقتوں کے خلاف محاذ کھڑا کرنا تھا جو سماج کو اپنے ذاتی مفادات کی خاطر قربان کرنے کے لیے ہر وقت تیار رہتے ہیں اور جو صدیوں سے محنت کش غریب عوام کا استحصال کرتے چلے آئے ہیں۔ چناں چہ جولائی ۱۹۳۵ء میں پیرس میں

دنیا کے ادیبوں کی جو کانفرنس "World Congress of the writers for the defence of Culture" کے نام سے منعقد کی گئی اس کا بنیادی مقصد ادب اور زندگی کے درمیان موجود خلا کو پاٹنا اور ادیبوں کو اس بات کا احساس دلانا تھا کہ وہ اپنی ذات کے نہاں خانوں سے باہر نکل کر انسانوں کے اجتماعی مفاد کو تحفظ عطا کریں۔ ساتھ ہی اُن تہذیبی وثقافتی اقدار کی بھی پاسبانی کریں جو انسانی برادری کے ایک موقر حصے کے طور پر اُن کا تشخص قائم کرتی ہیں۔ اس کانفرنس نے اس کا بھی مشورہ دیا کہ رجعت پسند قوتوں کا مقابلہ کرتے ہوئے فن کو انسانیت کی خدمت کے لیے وقف کر دیا جائے۔

اس عالمی کانفرنس کے بعد جب ہندوستان کی انجمن ترقی پسند مصنفین کا قیام عمل میں آیا اور اُس کی قیادت میں لکھنؤ میں پہلی کانفرنس منعقد کی گئی تو اُس موقعے پر بھی کانفرنس نے اپنے لائحہ عمل کی وضاحت کرتے ہوئے اس بات پر زور دیا کہ ایسا ادب تخلیق کیا جائے جو صحت مند اور توانا ہوتا کہ اس کی مدد سے ایک ایسے صالح اور انصاف پر مبنی سماج کی تشکیل کو ممکن بنایا جا سکے جو صدیوں سے چلی آ رہی ہماری تہذیبی پسماندگی کو مٹاتے ہوئے ہمیں آزادی کی منزل کی طرف بڑھا سکے —— فکر ونظر اور اظہار خیال کی آزادی کے لیے جانے والی جد و جہد میں تیزی لا سکے۔ پچھڑے اور کچلے طبقوں کی نجات کا موجب ہو اور انسانوں کو تنگ دلی وتنگ نظری کی بدعتوں سے آزاد کر کے کشادہ دلی اور کشادہ ذہنی کی برکتوں سے نوازا ے۔

ان پیغامات کی پیروی کرتے ہوئے ہمارے افسانہ نگاروں نے ایسے افسانے لکھنے شروع کیے جن کا مقصد اور باتوں کے علاوہ غریب اور محنت کش عوام کے مسائل کو ابھارتے ہوئے سماج کو اس بات کے لیے مجبور کرنا تھا کہ انھیں بھی انسانی برادری کا ایک حصہ بل کہ اہم حصہ سمجھتے ہوئے اسی طرح زندگی کی برکتوں سے مستفید ہونے کا موقع دیا جائے جس طرح دوسرے طبقے مستفید ہو رہے تھے۔ اس سماجی استحصال کو ختم کیا جائے جس کی چکی میں وہ صدیوں سے پستے چلے آ رہے تھے — چناں چہ اس انسانی ذمے داری سے کما حقہ سبکدوش ہونے کا کام ہمارے جن فکشن نگاروں نے ابتداء میں انجام دیا اُن میں منشی پریم چند، علی عباس حسینی، سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، خواجہ احمد عباس، حیات اللہ انصاری وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

دلت طبقے کی صورت حال کو افسانے کا موضوع بنانے کا کام جس خوبی سے منشی پریم چند نے انجام دیا کسی اور سے ممکن نہ ہو سکا۔ اس سلسلے میں اُن کے افسانے کفن کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ ''کفن'' میں گھیسو اور مادھو، جو باپ بیٹا بھی ہیں اس استحصال کا علامیہ بن کر سامنے آتے ہیں جو بالآخر انسانوں کو جانوروں کی سطح تک گرا دیتا ہے یہ کردار بظاہر بڑے کاہل اور بے حس نظر آتے ہیں لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ کاہلی اور بے حسی کیوں ہے؟ منشی پریم چند نے بہت ہی خوبصورت انداز میں اُن کی کاہلی اور بے حسی کے ذریعے اس سیاسی وسماجی نظام پر طنز کیا ہے جس نے اس طبقے میں یہ احساس پیدا کر دیا ہے کہ وہ چاہے کچھ بھی کریں، کتنی ہی محنت اور جان فشانی سے اپنا مقدر بدلنے کی کوشش کریں وہ اُن زنجیروں کو توڑ نہیں سکتے جن میں سماج نے انھیں جکڑ رکھا ہے۔ اس بے لاگ اور سفاک حقیقت نگاری کے پس پردہ ایک بلیغ اشارہ موجود ہے۔ یہ نہیں کہ وہ قنوطیت کا شکار ہو کر یہ کہنا چاہتے ہیں کہ صورت حال کبھی بدلنے والی نہیں ہے بل کہ سماج کو اس بات کا احساس دلانا چاہتے ہیں کہ سماج کا اتنا بڑا حصہ اگر آج انسانیت کی سطح سے گر گیا ہے۔ تو وہ یقیناً بہت جلد سماج کو نگل جائے گا اور پھر کوئی قدر باقی نہ رہے گی جو پورے سماج کے لیے مہلک ثابت ہوگی۔ اس لیے اس صورت حال کو فوراً بدلنا ضروری ہے — فکری اور فنی دونوں اعتبار سے یہ منشی پریم چند کے ارتقاء کا نقطہ عروج ہے۔ اب وہ ہمیں اُس طرح کے پرانسپت کی طرف ہرگز نہیں لے جاتے جس طرف وہ پہلے اکثر ہمیں لے جاتے تھے —— میرے ان دلائل کی تائید جناب وہاب اشرفی کے اس اقتباس سے بھی ہوتی ہے۔ آپ لکھتے ہیں:

> ''پریم چند نے تو طبقاتی کشمکش اور استحصال کے بہت سارے افسانے لکھے، لیکن کفن کو افسانوی فن کا ایک لافانی نمونہ ہونا تھا اس لیے جدید اور جدید ترین فنی تقاضوں کے پس منظر میں یہ افسانہ صحیح سالم نظر آتا ہے۔ یہاں گھیسو اور مادھو استحصال کے ایسے مرحلے سے گزرے ہیں کہ آپ اپنے سے بے گانہ ہو گئے ہیں۔ سماجی اور طبقاتی ناہمواریوں کے ایک طویل نتیجے کے سلسلے میں اُن کے Dehumanisation کا عمل دیدنی ہے اور رونگٹے کھڑے کر دیتا ہے۔''

(بحوالہ ترقی پسند اُردو افسانہ اور چند اہم افسانہ نگار، از: ڈاکٹر اسلم

جمشید پوری ص:۲۸)

اس سے ہمیں اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ منشی پریم چند تبدیلی کو تو بہت ضروری سمجھتے ہیں پر وہ اس کے لیے کسی خونیں انقلاب کو ضروری نہیں سمجھتے بل کہ مفاہمت، احساس اور شعور کی مدد سے انقلاب لانا چاہتے ہیں۔ اس لیے وہ گھیسو اور مادھو کو علم بغاوت بلند کرنے کی بجائے آخر میں شراب خانے کی راہ دکھاتے ہیں۔ میرا خیال ہے انسانی گراوٹ کی یہ آخری حد ہے اس کے بعد انسان یا تو باغی ہو جاتا ہے یا صورت حال کے سامنے سر تسلیم خم کر دیتا ہے۔ وہ گھیسو اور مادھو سے سر تسلیم خم کرا کے سماج پر کاری ضرب لگاتے ہیں لیکن اُن کے فن کا کمال یہ ہے کہ اس کے لیے وہ کوئی لفظ ضائع نہیں کرتے بل کہ ایک صورت حال پیدا کر کے مقصد حاصل کرتے ہیں۔ یہی کہانی کی معراج ہوتی ہے جہاں کہانی کار کچھ نہیں کہتا صورت حال سب کچھ کہتی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی کفن اُردو افسانے کی تاریخ میں ایک نئے تجربے کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔ یہاں پریم چند ایک طبقے کے تین افراد کا قصہ ہی بیان نہیں کرتے بل کہ انھیں اپنے پورے طبقے کی علامت بنانے کے ساتھ ساتھ سماج کی اُس صورت حال کو بھی بیان کر دیتے ہیں جس میں فتنہ پردازوں کی بن آئی ہے۔ وہی ہر چیز کے مالک ہیں۔ منشی پریم چند کے الفاظ میں:-

> ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت اُن کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی۔ اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے تھے کہیں زیادہ فارغ البال تھے وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ ہم تو کہیں گے گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا۔ اور کسانوں کی تہی دماغ جمعیت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اُس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جہاں اُس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مکھیا بنے ہوئے تھے اُس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔ پھر بھی اُسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم

از کم اُسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی اور اُس کی سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔''

کسانوں، مزدوروں، پسماندہ طبقوں جن میں دلت بھی شامل ہیں کے مسائل کی ترجمانی منشی پریم چند نے اپنے دوسرے افسانوں میں بھی کی ہے لیکن ''کفن'' کو اس حوالے سے طرۂ امتیاز تصور کرنا چاہیے۔

پریم چند نے حقیقت کی پیش کش اور زندگی کے بے لاگ ترجمانی کا جو سلسلہ شروع کیا تھا اُسے آگے بڑھانے میں جن لوگوں نے قابل قدر کردار ادا کیا اُن میں علی عباس حسینی کا نام خصوصاً قابل ذکر ہے۔ علی عباس حسینی آزادی کے بہت پہلے سے لکھ رہے تھے جس کی وجہ سے تقسیم کے دور تک آتے آتے اُن کے نو مجموعے چھپ کر داد و تحسین کی منزل تک پہنچ چکے تھے —— آزادی کے بعد بھی ان کا قلمی سفر اگر چہ جاری رہا لیکن اُس کی رفتار پہلے کے مقابلے میں اب بہت کم تھی۔

پریم چند کی طرح علی عباس حسینی نے بھی پچھڑے کچلے طبقوں کے مسائل کی ترجمانی کی۔ اُن کی سچی اور بے لاگ تصویریں اتاریں۔ یہاں کے ماحول، وہاں کی زندگی اور مسائل کو پیش کرنے میں انھوں نے بھی جس ہنرمندی کا ثبوت دیا وہ اُن کے بعد بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ تاہم آپ نے دوسرے موضوعات کے ساتھ ہی ساتھ مزدوروں کسانوں، زمینداروں اور نچلے طبقوں کی زندگی کی بھی موثر تصویریں اتاریں۔ زمینداروں اور مزدوروں کے درمیان چل رہی رسہ کشی کی بھرپور ترجمانی کرنے کی کوشش کی۔ اس سلسلے میں اُن کے جن افسانوں کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے اُن میں مقابلہ، پاگل، انتقام، کنجی، ہار جیت قابل ذکر ہیں۔

جہاں تک اچھوتوں کے مسائل اور اُن کی اندوہناک زندگی کی ترجمانی کا تعلق ہے اُن کا افسانہ ''انتقام'' دیکھا جاسکتا ہے۔ اس افسانے کا زمیندار غریبوں کا استحصال جس طرح سے کرتا ہے وہ دیدنی ہے خصوصاً وہ اچھوتوں کے ساتھ بڑی بے دردی سے پیش آتا ہے اور انھیں انسان سمجھنے کی بجائے جانور تصور کرتا ہے۔ وہ اُن سے ایسے پیش آتا ہے جیسے وہ اُس کی ملکیت ہوں —— اس افسانے کے مرکزی کردار کی بیوی 'سکھیا' کو وہ جس طرح اپنی ہوس کا مسلسل شکار بناتا رہتا ہے اس کا بدلہ سکھیا کا شوہر کس طرح لیتا ہے درج ذیل اقتباس

میں ملاحظہ کیجیے،سکھیا کا شوہر ہر پانچ منٹ کے بعد یہ الفاظ دہراتا ہے:-

''دہائی پنچوں کی! دہائی سارے بھائیوں کی! دہائی ہندو مسلمانوں کی!
جمیندار ہماری استری کی اجت بگاڑس ہے۔ جمیندار ہماری مہریا کی جان
لی ہس ہے۔ ہم جمیندار پر بھوت بلائیں، ہم ان پر مسان ہنکائب! کوئی
ہم کا نہ روکے۔''

اپنے کچھ دوسرے افسانوں میں بھی انھوں نے دلتوں کے اسی طرح کے مسائل کو اُبھارنے کی کوشش کی ہے۔

فنی اعتبار سے بھی اُن کے افسانے خاصے متاثر کرتے ہیں۔ واقعات کے بیان پر اُن کی گرفت مضبوط رہتی ہے اور وہ اُن کی بنتر میں کسی طرح کا جھول پیدا نہیں ہونے دیتے۔

حیات اللہ انصاری نے بھی علی عباس حسینی کی طرح ''کفن'' کی روایت کو مزید آگے بڑھانے کی کوشش کی ہے۔ ''آخری کوشش'' اس اعتبار سے اُن کا سب سے اچھا افسانہ ہے جو کفن کی طرح دلت طبقے سے تعلق رکھنے والے کردار ''گھسیٹے'' کی محرومیوں اور مجبوریوں کو موضوع بناتا ہے اور اُس کے تئیں سماج کی بے حسی کو بھی اُبھارنے کی کوشش کرتا ہے۔ مصنف نے منشی پریم چند کی طرح ہی سفاک حقیقت نگاری سے کام لیا ہے۔

''گھسیٹے'' اس کہانی کا ہیرو ہے۔ وہ اپنی زندگی کے ۲۵ برس کلکتہ میں گزار کر جب گانو لوٹتا ہے تو وہاں اس کے گھر میں ایک بھائی فقیرا اور ماں کے سوا اور کوئی نہیں ہوتا۔ والد کا انتقال ہو چکا ہے، ایک بہن کسی کے ساتھ بھاگ گئی ہے۔ دوسری کی شادی کر دی گئی ہے۔ ایک بھائی جیل میں ہے۔ ماں بھی قریب المرگ ہے۔ کلکتہ میں محنت مزدوری اور دوڑ دھوپ کرنے کے باوجود جب پیٹ بھر کھانا نصیب نہیں ہوتا تو یہاں وہ کیوں کر حاصل ہو سکتا ہے۔ دونوں بھائیوں کے درمیان تو تو میں میں ہونے لگتی ہے۔ دونوں بالآخر سوچ وچار کر کے ماں کو ایک ٹوکرے میں ڈال کر شہر پہنچاتے ہیں اور جامع مسجد کے باہر دوسرے بھکاریوں کے ساتھ بٹھا دیتے ہیں۔ روپے پیسے کی برسات ہونے لگتی ہے۔ کچھ مدت کے بعد گھسیٹے کا شیطانی دماغ پھر کلابازی کھاتا ہے اور ایک بار پھر وہ بٹوارے کی بات کرنے لگتا ہے۔ دونوں بھائیوں کے درمیان لڑائی ہوتی ہے کیوں کہ دونوں ماں پر حق جتاتے ہوئے

اُسے اپنے پاس رکھنے کے خواہاں ہیں۔ لڑائی اس قدر شدت اختیار کرتی ہے کہ گھیسے کے ہاتھوں فقیرے کا قتل ہو جاتا ہے۔ ماں بھی فوت ہو جاتی ہے۔ دونوں کی لاشیں دیکھ کر گھیسے کو اپنی غلطی کا احساس تو ہوتا ہے پر اب بہت دیر ہو چکی ہوتی ہے۔

افسانہ نہایت ہی موثر ہے مصنف نے گھیسے کے کردار کو بہت خوبصورتی کے ساتھ تراشا ہے۔ غور سے دیکھنے پر ہمیں ''کفن'' اور ''آخری کوشش'' میں خاصی مماثلت نظر آتی ہے۔ مصنفین نے حقیقت نگاری کو جس بلندی تک پہنچایا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے ـــــ واقعات کی ترتیب میں کوئی جھول دکھائی نہیں دیتا۔ زبان و بیان بھی سادہ اور خوب ہے۔

اب آخر میں مجھے یہ تسلیم کرنے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہو رہی کہ اُردو ادب خصوصاً اُردو افسانے میں دلت طبقے کو اتنی نمائندگی نہیں مل سکی ہے جتنی ملنی چاہیے تھی ـــــ اس کی بنیادی وجہ شاید یہ ہے کہ اُردو دنیا کا ایک بڑا حصہ ایسا ہے جو دلتوں کے مسائل یہاں تک کہ اُن کے وجود سے بھی قطعی بے بہرہ ہے یا پھر یہ کہ انھیں ان طبقوں کی تعفن زدہ زندگی میں کوئی کشش محسوس نہیں ہوتی جو میرا خیال ہے اُردو زبان کے مزاج کے قطعی منافی ہے۔ آج دلت طبقے اپنے وجود کی بقا کی خاطر شدید جنگ لڑ رہے ہیں ـــــ اُردو دنیا کو اسی طرح اُن کی ہمنوائی کرنا چاہیے جس طرح وہ ہر ناانصافی کے خلاف ہمیشہ صف آرا ہوتی رہی ہے۔

اُردو ڈرامے کی تحقیق

اُردو ڈرامے پر اگر چہ ۲۰ سے زیادہ تحقیقی وتنقیدی کتب شائع ہو چکی ہیں پر تحقیق کے اعتبار سے جن کا خاص طور سے ذکر کیا جا سکتا ہے اُن میں حسب ذیل کو فوقیت حاصل ہے۔

(۱) ناٹک ساگر — از: محمد عمر نور الٰہی ۱۹۲۴ء

(۲) لکھنؤ کا شاہی اسٹیج
لکھنؤ کا عوامی اسٹیج — از: پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب ۱۹۵۷ء

(۳) ہندوستانی ڈراما — از: صفدر آہ

(۴) اُردو ڈراما روایت اور تجزیہ — از: ڈاکٹر عطیہ نشاط ۱۹۷۳ء

(۵) اُردو ڈراما کا ارتقاء — از: عشرت رحمانی ۱۹۷۸ء

(۶) اُردو ڈراما تاریخ وتنقید — از: عشرت رحمانی ۱۹۸۱ء

(۷) اُردو میں ڈراما نگاری — از: بادشاہ حسین

(۸) اُردو ڈراما پاک وہند میں — از: عبدالسلام خورشید

(۹) اُردو تھیٹر — از: عبدالعلیم نامی

اتنی ساری کتب کا تحقیقی جائزہ لینا اور وہ بھی کسی سیمینار میں پڑھے جانے والے مقالے میں مشکل ہی نہیں ناممکن ہے۔ اس لیے میں صرف دو کتب کے تفصیلی جائزے تک ہی اس مقالے کو محدود کرنے کی کوشش کروں گا۔

شاید یہ بتانے کی ضرورت نہیں کہ اُردو ڈرامے پر پہلا تحقیقی وتنقیدی کام محمد عمر نور الٰہی صاحبان کا ''ناٹک ساگر'' ہے جو اگرچہ عالمی ڈرامے پر لکھی گئی تحقیقی وتنقیدی تالیف ہے لیکن اس کے بارہویں باب میں ''ہندوستان'' کے عنوان کے تحت ضمنی عنوانات قائم کر کے مؤلفین نے نہ صرف ہندوستان میں ڈرامے کی ابتدا، ڈرامے کے اقسام، ڈراما کی ترتیب، قصے یا پلاٹ کی ترتیب، ارکانِ ڈراما، ڈرامے کی نمائش سے مدعا، رس، انشا اور زبان، اسٹیج سینری، ہندی اور یونانی ڈراما، قدیم ہندی ڈرامے اور ڈراما نگار، کالیداس اور اس کے ڈرامے، مہاراجا شری ہرش دیو اور اس کے ڈرامے، بھوبھوتی اور اس کے ڈرامے، رام بھدر دکنی، ہندی ڈراما کا زوال، شاہانِ اسلام اور ہندوستانی ڈراما وغیرہ کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ بل کہ عہد جدید کے عنوان سے واجد علی شاہ، امانت، مداری لال، پارسی اور اُردو ڈراما، بالی والا اور طالب، الفریڈ تھیٹر، احسن، بیتاب، نیو الفریڈ تھیٹر، حشر، بمبئی پارسی تھیٹر یکل کمپنی، جوبلی کمپنی، حافظ محمد عبداللہ مرزا نظیر بیگ، وغیرہ کی خدمات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد نہ صرف ڈرامے پر تبصرہ کیا ہے بل کہ کچھ ڈراموں کے نمونے بھی پیش کیے ہیں جن میں طالب کے ڈراما ''لیل ونہار'' اور احسن کے ''خون ناحق'' یا ایلیٹ کے اقتباس شامل ہیں۔ آخر میں دورِ حاضر کے عنوان کے تحت اُردو میں ہندی نما ڈرامے لکھنے کے اُس وقت کے رجحان کی سختی سے مذمت کی ہے۔ اور یہ مشورہ دیا ہے کہ ''یا تو ڈراما اُردو میں لکھا جائے یا ہندی میں۔ اور اگر دونوں زبانوں کی ملاوٹ سے کوئی معجون تیار کرنا منظور ہو تو خالص ہندی الفاظ کی حلاوت سے شاد کام کیا جائے مگر سنسکرت کے غیر مانوس الفاظ نہ آنے پائیں۔ اسی طرح عربی اور فارسی کے ایسے الفاظ سے احتراز لازم ہے جو روزمرّہ اُردو میں مستعمل نہیں اور صرف کتابوں ہی میں دیکھے جاتے ہیں۔ یعنی مولویانہ اُردو اور پنڈتانہ ہندی سے ڈراما کو سروکار نہیں ہے۔'' (ص ۳۸۷)

اس حصے میں منشی رحمت علی ڈائریکٹر پارسی تھیٹر یکل کمپنی اور منشی ابراہیم محشر کے ڈراموں کی خوبیاں بیان کرنے کے ساتھ ہی ساتھ مولوی عبدالماجد دریا آبادی، برج موہن دتا تریہ کیفی، لالہ کنور سین چیف جسٹس ہائی کورٹ کشمیر، مائل دہلوی، کلیم احمد شجاع، امتیاز علی تاج، سید تفضل حسین ناشر، مولوی محمد حسین آزاد، نذیر فراق دہلوی، کشن چند زیبا، حکیم اظہر، سید دلاور شاہ منشی، احمد حسین خان، خواجہ حسن نظامی، محمد عمر نور الٰہی وغیرہ کی خدمات

کا بھی مختصراً جائزہ لیا ہے۔

''تھیٹر وغیرہ'' کے عنوان سے اسٹیج کا جائزہ لیتے ہوئے لباس اور سینری کے حوالے سے اس بات پر افسوس ظاہر کیا ہے کہ گزشتہ پندرہ برس کے عرصے میں اس اعتبار سے تھیٹر نے کوئی ترقی نہیں کی۔ اس کے بعد اس زمانے کی مشہور تھیٹر کمپنیوں کا ذکر کیا ہے۔

''سنیما کا اثر تھیٹر پر'' کے عنوان سے سنیما کو تنقید کا نشانہ بناتے ہوئے اُسے ڈرامے کے زوال کا موجب قرار دیا ہے۔ لیکن اس کی خرابیوں کی وجہ سے ڈرامے کے از سر نو احیا کی بھی اُمید دلائی ہے۔

باب کے آخر میں ہندی اور بنگالی ڈرامے کے ارتقا کا مختصر جائزہ پیش کرنے کے ساتھ ساتھ کچھ اہم بنگالی ڈراما نگاروں کی خدمات کا بھی ذکر ہے۔ اس کے بعد اُن قوانین کا بھی ذکر کیا ہے جو ڈراما اور اسٹیج سے متعلق حکومت نے وقتاً فوقتاً جاری کیے ہیں ایکٹ نمبر 19 ۱۸۷۶ء کا پورا متن یہاں شامل کر دیا گیا ہے۔

اس پورے باب کے مطالعے سے اس بات کا پتا چل جاتا ہے کہ مؤلفین نے نہایت عرق ریزی سے اُن سبھی معلومات کو یہاں جمع کر دیا ہے جن تک بلا واسطہ یا بالواسطہ طور پر ان کی رسائی ہوئی۔ ناٹک ساگر کی تحریر کے زمانے تک اُردو ڈرامے کے ارتقا اور فن سے متعلق کوئی تحریر سامنے نہیں آئی تھی اور نہ مؤلفین نے ہی اس طرف کوئی اشارہ کیا ہے کہ انھوں نے یہ معلومات کن ذرائع سے حاصل کیں۔ پھر بھی یہ کیا کم ہے کہ انھوں نے وہ ساری روایتیں ایک جگہ جمع کر دیں جو کسی نہ کسی طرح اُن تک پہنچی تھیں۔

یہاں ہمیں اس بات کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ ناٹک ساگر کے مؤلفین اگرچہ جدید تحقیق کے فن سے آشنا نہیں تھے پر انھیں مستند حقائق اور روایت کے درمیان فرق سے کما حقہ واقفیت تھی۔ اگر یہ بات نہ ہوتی تو وہ ڈرامے کے آغاز و ارتقاء سے متعلق بھرت منی کے ناٹیہ شاستر سے ماخوذ روایت کا حوالہ نہ دینے کے باوجود یہ ہرگز نہ لکھتے:

> ''یہ روایت کوئی باور کرے یا نہ کرے مگر اس میں کلام نہیں کہ چوتھی صدی قبل مسیح میں فن ڈراما ہندوستان میں ایجاد ہو چکا تھا۔''

(ناٹک ساگر، ص ۳۱۴)

اس جملے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ چوتھی صدی قبل مسیح سے اُن کی مراد اس

وقت یا دور سے ہے جب ہندوستان میں ڈرامے کی موجودگی کے تحریری ثبوت ملنا شروع ہو جاتے ہیں۔ یعنی وہ اپنی بات کو حقائق وشواہد کی کسوٹی پر کس کر پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسا وہ اپنے باب کے ہر موڑ پر کرتے نظر آتے ہیں۔ مثلاً جب وہ ''ڈراما کی اقسام'' سے بحث کرتے ہیں تو فٹ نوٹ میں حوالہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بھرت شاستر کے علاوہ جو مکمل کتاب کی شکل میں دستیاب نہیں ہوئی مگر حال میں ڈاکٹر ہال کی مساعی جمیلہ کی بدولت اس کے ۳۴ باب دستیاب ہوئے ہیں، ڈراما کے اصول وقواعد مندرجہ ذیل سنسکرت کتابوں میں پائے جاتے ہیں (۱) سرسوتی کنٹھا بھرنم، مصنفہ راجہ بھوج (۲) کاوی پرکاش، مصنفہ مامت بھٹ کشمیری (۳) ساہتیہ درپن، مصنفہ وشوانا تھ ساکن ڈھاکہ (۴) سنگیت رتن، مصنفہ سارنگ دیو۔

(ص ۳۱۴)

ناٹک کے فن اور اس کی پیش کش سے متعلق انھوں نے جتنی بھی باتیں کی ہیں وہ سب کی سب اُن مستند تصنیفات وتالیفات سے اخذ کی گئی ہیں جن کا مطالعہ اس تالیف کی تکمیل کے لیے انھیں کرنا پڑا اس لیے ان کے ہاں ہندوستانی اور یورپی بھی مآخذ کے اثرات واضح نظر آتے ہیں۔ جس سے ان کے پیش کردہ نتائج کا پایہ اعتبار بلند ہو جاتا ہے۔ لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پیش کردہ حقائق کا نوے فیصد حصہ ہندوستانی مآخذ پر مبنی ہے اور ان میں بھی ناٹیہ شاستر کو سب پر فوقیت حاصل ہے۔ ثبوت کے طور پر ''انشا اور زبان'' سے متعلق اُن کی بحث کا ایک اقتباس پیش کرتا ہوں:۔

''بھرت کے قول کے مطابق شاعر یعنی ڈراما نگار کو منتخب اور دل پسند الفاظ استعمال کرنا چاہئیں۔ اور طرز ادا شاندار اور شستہ ہونا چاہیے جو فصاحت، بلاغت سے مزین ہو۔''

(صفحہ ۳۳۳)

میں نے یہ بات اُوپر کہی ہے کہ ناٹک ساگر کے مولفین اگرچہ جدید تحقیق کے ضوابط سے آشنا نہیں تھے پر وہ تحقیقی مزاج ضرور رکھتے تھے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ اُن مآخذ تک ہرگز نہ پہنچ پاتے جن کا ذکر اس کتاب میں جابجا موجود ہے۔ مثلاً ''اسٹیج سینری'' کے عنوان سے وہ

قدیم ہندوستانی اسٹیج کا ڈاکٹر ولسن اور پروفیسر ہوروٹز کے حوالے سے جس طرح ذکر کرتے ہیں اُس سے واضح ہو جاتا ہے کہ وہ جہاں تک ممکن ہو کوئی بات مستند شواہد کے بغیر نہیں کہنا چاہتے۔ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''بقول ڈاکٹر ولسن قدیم ہند میں کبھی کوئی عمارت اس غرض سے تعمیر نہیں کی گئی کہ اس میں عوام الناس کی تفریح طبع کے لیے کھیل تماشہ کیا جاتا اور اس لیے سیف سینری کا انتظام ناممکن محض تھا۔ اکثر ڈراموں کے مطالعہ سے پایا جاتا ہے کہ شاہی محلات میں کمرہ ہوا کرتا تھا جسے سنگیت شالا کہتے تھے۔ اس میں رقص وسرود کی مشق کی جاتی تھی۔ کہیں ایسی عمارت کا ذکر نہیں جس میں عام لوگوں کو مفت یا ادائے زر پر اُن تماشوں کو دیکھنے کا موقع ملتا۔''

(صفحہ ۳۳۴)

مؤلفین ناٹک ساگر کی تحقیقی وتنقیدی بصیرت کا ثبوت ہمیں اس بات کے اس حصے میں بھی بخوبی ملتا ہے جہاں یونانی اور ہندوستانی ڈرامے کی قدامت واوّلیت سے متعلق بحث کی گئی ہے۔ دونوں روایتوں کے بنیادی فرق کو آپ نے جس طرح اُبھارا ہے اُس سے پتا چلتا ہے کہ مؤلفین نے اپنے موضوع کو کس گہرائی میں اتر کر واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔اور اس مقصد کے حصول کے لیے جن دلائل کا سہارا لیا ہے وہ کس حد تک مسکت ومستند ہیں۔

سنسکرت کے قدیم ترین ڈرامے مرچھ کٹک یا مٹی کی گاڑی کا ذکر ہو یا کالیداس، مہاراجا ہرش دیو، بھوبھوتی یا رام بھدردکنی کے ڈراموں کا بیان مستند حوالوں کے ذریعے معلومات فراہم کرتے ہیں۔ یہی نہیں اُن کے ترجمے جن یوروپی زبانوں میں ہوئے ہیں اور جن حضرات نے یہ کام انجام دیا ہے اُن کا بھی پوری ذمے داری کے ساتھ ذکر کرتے چلے جاتے ہیں۔ یورپ کے نامور ادیبوں نے اُن کے بارے میں کن خیالات کا اظہار کیا ہے انھیں بھی من وعن درج کر دیتے ہیں تا کہ اُن ادیبوں اور ان کے فن پاروں کی آفاقیت بھی واضح ہوتی چلی جائے۔

قدیم سنسکرت ڈرامے کی روایت کو کن حالات نے نقصان پہنچایا اور کن وجوہات کی

بنا پر وہ زوال کا شکار ہوا اس کے بارے میں بھی مستند معلومات فراہم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مثلاً اُن کا یہ کہنا کہ بدھ اور جین مت کی تبلیغ کی خاطر ڈرامے کے فن کو جو ترقی ملی تھی اس پر اُس وقت پانی پھر گیا جب ان مذاہب کے زوال اور ہندومت کے عروج کی وجہ سے برہمنوں نے انھیں صفحۂ ہستی سے مٹانے میں کوئی دقیقہ فروگزاشت نہیں کیا، نہ صرف صحیح بل کہ اُن تاریخی حقائق کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے جن سے اُس دور کا ادب بھرا پڑا ہے۔ برہمنوں نے ''بدھ تھیٹر کے کھنڈرات پر اپنے تھیٹر کی عمارت کھڑی کر کے رام و کرشن کے سوانح حیات سے انھیں رونق دی۔'' ''برہمنوں کا تھیٹر ابھی اچھی طرح پنپنے نہ پایا تھا کہ مغربی حملوں کا سیلاب آیا اور معاشرتی اور ادبی انحطاط کے ساتھ ڈرامے نے بھی اپنی بلندی سے گر کر بھان اور پراہسن کی شکل اختیار کر لی۔ ابتدا میں فاتح اقوام فن ڈراما اور سنسکرت کی چاشنی سے ناآشنا ہونے کے باعث سنسکرت ڈراما کی سرپرستی سے معذور تھیں۔ اکابر ہند ملکی اُلجھنوں میں پھنسے ہوئے تھے انھیں اس طرف توجہ کی فرصت نہ تھی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ڈراما عوام کے زیر اثر آیا اور عامیانہ رنگ کا شکار ہو گیا۔ اور مصنفوں کو بھی انھیں کے مذاق کے آگے سرنیاز خم کرنا پڑا۔ تخیل کی بلند پروازی، رفعت خیال، پاکیزگی زبان اور انکشاف رموزِ حیات سے کسی کو سروکار نہ رہا اور رفتہ رفتہ تھیٹر پر فواحشات اور سفیہانہ مذاق کا تسلط ہو گیا۔''

(صفحہ ۳۴۷)

اس کے ساتھ ہی زوال کی ایک اور بڑی وجہ یہ ہوئی کہ برہمن جو پہلے مالی اعتبار سے خاصے فارغ البال ہوا کرتے تھے اب عسرت کا شکار ہو گئے جس کی وجہ سے روزی روٹی کی خاطر انھوں نے ڈرامے کو بھی برتنا شروع کیا۔ چناں چہ نہ صرف ذلیل و خوار ہوئے بل کہ اُس فن کو بھی لے ڈوبے جس کو پہلے عزت حاصل کرنے کا ذریعے تصور کیا جاتا تھا۔ کیوں کہ برہمن کا دُنیاوی اغراض کی خاطر جدوجہد کرنا اصولاً مذموم تصور کیا جاتا ہے۔ برہمنوں کی اس حرکت کو دیکھتے ہوئے جہلا نے بھی ناٹک منڈلیاں بنا کر ڈرامے پیش کرنے کا سلسلہ شروع کیا جن کے موضوعات نہایت مخرب اخلاق اور فحش ہوا کرتے تھے۔

جب مسلمان کا زمانہ آیا تو کچھ اپنی مذہبی مجبوریوں کی وجہ سے اور کچھ سنسکرت ڈرامے کی ابتدائی اعلا روایت سے ناآشنا ہونے کے سبب وہ بھی اصلاح کی طرف توجہ نہ دے سکے۔ اگرچہ انھوں نے موجودہ روایتوں کی دل کھول کر سرپرستی کی...... نتیجتاً نااہل

ایکٹر فارغ البال ہو گئے لیکن سوقیانہ مذاق میں کوئی تبدیلی نہ ہوئی۔ ایسا نہیں کہ انھیں چل رہی روایتوں میں سب کچھ ٹھیک دکھائی دیتا تھا، وہ ان میں موجود خامیوں سے واقف تو ضرور تھے پر عوام کی دلچسپیوں میں دخل دینا رواداری کے خلاف تصور کرتے تھے۔ پھر ممکن ہے وہ یہ بھی سوچتے ہوں کہ عوام کا کوئی اجتماعی عمل جب تک نظام حکومت میں دخل انداز نہیں ہوتا تو اس وقت تک اس میں دخل دینا مناسب ہی نہیں اصول جہاں داری کے منافی بھی ہے خصوصاً ایسی زمین پر کہ جہاں اُن کے قدم ابھی پوری طرح جمے بھی نہ ہوں۔

یہی صورت حالات فرخ سیر کے زمانے تک جاری رہی۔ روایت ہے کہ اس بادشاہ کے زمانے میں نواز نامی ایک شخص نے کالیداس کے ڈرامے ''شکنتلا'' کو اس دور کے اُردو لب و لہجے میں منتقل کر کے ایک نئی روایت کی بنیاد رکھی۔ لیکن اُس کے بارے میں چوں کہ انھیں مزید مستند حالات دستیاب نہیں تھے اس لیے مولفین نے اس کے صرف ذکر تک ہی اکتفا کی اور مزید قیاس آرائی کرنے سے گریز کیا۔ اس کے بعد ڈرامے کی اس روایت کا آغاز ہوتا ہے جس کو واجد علی شاہ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ یعنی اس کے بعد کا اس باب کا سارا حصہ اُردو ڈرامے کے آغاز و ارتقا سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ مولفین کو واجد علی شاہ کی دلچسپیوں کا تو علم تھا پر اُردو ڈرامے کے ارتقا کے سلسلے میں موصوف کی ذاتی خدمات کیا کیا ہیں اس کا علم نہیں تھا نہ اُن کی رسائی واجد علی شاہ کی خود نوشت ''بنی'' تک ہی ہوئی تھی اگر ایسا ہوتا تو وہ ڈرامے کے آغاز کا سہرا امانت کے سر ہرگز نہ باندھتے نہ اُس فرانسیسی مقرب بارگاہ کی کہانی کو ایجاد کرتے جس کے مطابق امانت کی اندر سبھا کا سارا نقشہ یورپی اپیرا کی شکل میں اسی کے ذریعے واجد علی شاہ تک پہنچا اور واجد علی شاہ نے ہندوستانی اپیرا تیار کرنے کی ذمے داری امانت کے سر ڈال دی۔ اس کہانی کی تصدیق شواہد سے نہیں ہوتی۔

مولفین کی طرف سے ایجاد کردہ کہانی کی تردید سب سے پہلے مولانا محمد عبدالحلیم شرر نے رسالہ دل گداز میں اُس وقت کی جب اُن کی نظر سے مولفین ناٹک ساگر کا ایک مضمون ''ہندوستان کا ڈراما'' کے عنوان سے گزرا جو رسالہ اُردو میں شائع ہوا تھا۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:-

''...... میں نہیں سمجھ سکتا کہ مشترک مضمون نویس صاحبان نے یہ واقعات

کہاں سے لیے ہیں۔ یا انھیں کس روایت سے پہنچے ہیں۔ اوّل تو جہاں تک میرا خیال ہے واجد علی شاہ کا مقرب بارگاہ کوئی فرانسیسی نہ تھا۔ جان عالم کے زمانے میں فرنچ لوگوں کا دور ختم ہو چکا تھا جو پیشتر نصیر الدین حیدر کے زمانے تک اودھ کے درباروں میں اکثر پہنچ جایا کرتے تھے۔ یہ بھی غلطی معلوم ہوتی ہے کہ امانت نے اندر سبھا واجد علی شاہ کے اشارے یا حکم سے لکھی یا قیصر باغ کے اسٹیج پر دکھائی گئی۔ واقعات سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ واجد علی شاہ کو کنہیا کی عیاشانہ زندگی قابل رشک نظر آئی۔ اس ذوق میں انھوں نے شری کرشن جی کا رہس جو ہندوؤں میں آج تک مروج ہے دیکھا اور وفور ذوق و شوق ایک اپنا طبع زاد ڈراما تیار کیا جس میں خود کنہیا بنتے اور محبوعات گوپیاں بنتیں۔ کبھی فقیر بن کر صحرا نوردی کے شوق میں کھو جاتے اور گوپیاں ان کو ڈھونڈتی پھرتیں۔ اُن کی خیالی ترقی نے کبھی گوپیوں کو پریاں بھی بنا دیا۔ مگر آپ ہمیشہ کنہیا ہی رہے۔ یہ بھی غلط ہے کہ بجز داڑھیوں اور ناچنے گانے والوں کے اور کسی معزز دربار والے نے اس ڈراما کا کوئی پارٹ لیا ہو۔ جہاں تک میں نے دریافت کیا ہے اندر سبھا کبھی شاہی ڈراما نہیں بنی اور نہ بادشاہ نے کبھی راجہ اندر کا روپ بھرا یہ ممکن ہے کہ کبھی بادشاہ نے اُس کا تماشا دیکھا ہو۔ بادشاہ نے جو کنہیا جی کا ڈراما تصنیف کر کے دکھانا شروع کیا تو شہر کے شوقینوں میں ایک خیال پیدا ہوا۔ راجہ اندر اور پریاں اور دیوتاؤں کا لال، سفید، کالے، نیلے پیلے رنگوں سے باہم متمائز ہونا، پرانی کہانیوں نے مدتوں پیشتر سے بتا رکھا تھا۔ لہٰذا اسی مواد کو جمع کر کے پہلے میاں امانت نے اور پھر اور لوگوں نے ڈرامے تیار کرنے شروع کیے اور شہر میں غدر سے پہلے ان ڈراموں کا جو اندر سبھائیں کہلاتی تھیں ہر طرح کے ناچ رنگ سے زیادہ رواج ہو گیا۔''

(صفحہ ۳۵۷)

مؤلفین ناٹک ساگر نے اُردو ڈرامے کے ارتقا سے بحث کرتے ہوئے اس حصے

میں متعدد ڈراما نگاروں اور تھیٹریکل کمپنیوں کا ذکر بھی کیا ہے جن میں مداری لال، بالی والا، طالب بنارسی، احسن، نرائن پرشاد، بے تاب، آغا حشر، مرزا نظیر بیگ، حافظ محمد عبداللہ، اُفق لکھنوی، پسٹن جی فرام جی، کاوس جی، منشی غلام علی دیوانہ، منشی ابراہیم محشر، منشی رحمت علی، مرزا عباس، آغا شاعر قزلباش، شوق قدوائی، مائل دہلوی، حکیم احمد شجاع، امتیاز علی تاج، محمد حسین آزاد، حکیم اظہر، دادا ورشاہ، منشی احمد حسین، خواجہ حسن نظامی، محمد عمر نور الٰہی، ظفر علی خان، عبدالحلیم شرر، مرزا افضل حسین ناشر، لالہ کشن چند زیبا، نارنگ چند ناز، عبدالماجد دریا آبادی، دتا تریہ کیفی، لالہ کنور سین، پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی، الفریڈ تھیٹر بمبئی پارسی تھیٹریکل کمپنی، جوبلی کمپنی، امپیریل کمپنی، لائٹ آف انڈیا، نیو الفریڈ کمپنی، شیکسپیئر تھیٹریکل کمپنی، مدن کمپنی، الیگزینڈر تھیٹر، البرٹ تھیٹر شامل ہیں۔ لیکن یہ پتا نہیں چلتا کہ مؤلفین نے ان میں سے قدما کے حالات کن وسائل سے حاصل کیے ہیں اور آیا اُن پر بھروسا کیا بھی جاسکتا ہے یا نہیں۔ کچھ ڈراموں کے نام بھی گنوائے ہیں۔ اُن کے مصنفین کے نام معلوم نہ ہو سکے۔

آخر میں ''تبصرہ'' کے عنوان سے اُردو ڈرامے کا جس طرح تنقیدی جائزہ لیا ہے وہ بھی خوب ہے اور اُسے ہم تحقیقی تنقید کے زمرے میں رکھ سکتے ہیں۔ اس حصے کی خوبی یہ ہے کہ اس میں مؤلفین نے اُردو ڈرامے کے لسانی ارتقاء کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ سامنے لایا ہے۔ اُردو ڈرامے کے لسانی ارتقاء کو ان کے مطابق حسب ذیل مدارج میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

(۱) اُردو ڈرامے کا آغاز لسانی اعتبار سے منظوم ڈرامے کی صورت میں ہوا۔ لیکن نائک ساگر کے مؤلفین کا یہ کہنا صحیح نہیں ہے کہ اندر سبھا میں نثر کی ایک سطر بھی نہیں۔ اُردو ڈرامے کے نظم سے نثر کی طرف سفر کا آغاز اسی ڈرامے سے ہو جاتا ہے۔ اس میں ایک مکالمہ نثر میں بھی ہے۔

(۲) ظریف نے اپنے ڈرامے میں نظم و نثر دونوں کو برت کے نثر کے ارتقاء کے لیے زمین ہموار کی۔

(۳) ظریف نے المیہ مکالموں کے لیے نظم اور طربیہ مکالموں کے لیے نثر کو استعمال کرنے کا سلسلہ بھی شروع کیا۔

(۴) طالبؔ بنارسی، اور احسن کے ہاتھوں ڈرامے کی زبان میں معتد بہ ترقی ہوئی۔ انھوں نے مقفّٰی زبان کو اسٹیج کی زبان قرار دیا۔ اُردو میں دلکش گانوں کی روایت شروع کی اور اس وہم کو دُور کیا کہ اچھے گانے صرف ہندی میں لکھے جا سکتے ہیں۔ پلاٹ کو ایک ہی جذبے کے لیے وقف کیا یعنی المیہ اور طربیہ عناصر کو ایک ہی ڈرامے میں برتنے سے اجتناب کیا۔

(۵) آغا حشر نے المیہ اور طربیہ کو پھر ایک دوسرے میں ضم کر دیا۔ بلند آہنگ شعروں سے اسٹیج کو بیت بازی کی مجلس میں تبدیل کر دیا۔ کامک کے پردے میں سوقیانہ اور فحش مذاق لٹریچر کو ڈرامے میں داخل کر دیا۔

(۶) حشرؔ نے اُردو نما ہندی ڈرامے لکھنے کی روایت بھی شروع کی۔ ''اس سے نظم کی مٹی خوب خراب ہوئی اور تنگ بندی نے اس گنگا جمنی زبان کی آڑ میں وہ قافیے نکالے کہ سخن دان حضرات انگشت بدنداں رہ گئے۔ دوسری طرف اُن اصحاب نے جو سنسکرت میں شُد بُد رکھتے تھے سنسکرت کے الفاظ جا و بے جا استعمال کر کے ڈراما کی زبان کو نا قابل فہم بنا دیا۔''

(صفحہ ۳۸۷)

مؤلفین نے ہم عصر تھیٹر کی صورت حال پر بھی قلم اٹھایا ہے جس سے تھیٹر کے ارتقاء یا زوال کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:-

> ''تھیٹروں کے لباس اور سینری کی وہی حالت ہے جو بالی والا اور کاوس جی کے زمانے میں تھی۔ فرق اتنا ہے کہ پہلے صاف ستھرے اُجلے اور نئے لباس ہوا کرتے تھے اب ذرا بوسیدہ اور میلے کچیلے ہوتے ہیں۔ کاوس جی نے ''الہ دین'' کے ڈرامے میں سب لباس چینی رکھے اور ''مہابھارت'' میں ہندوستانی مگر اور ڈراموں میں ہندوستانی کیریکٹر بھی رومن لباس میں جلوہ گر ہوا کرتے تھے۔ یہی حالت اب بھی ہے اور اس لیے کہہ سکتے ہیں کہ اسٹیج نے پندرہ سال کے عرصہ میں کوئی ترقی نہیں کی۔ یہی حال سینری کا ہے۔''
>
> (صفحہ ۳۹۳)

اسی حصے میں اپنے دور کی سات تھیٹر کمپنیوں کا بھی ذکر کیا ہے اور ان سے متعلق جو معلومات فراہم کی ہیں اُن سے ڈرامے کی رفتار کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ اندازہ لگانے میں مشکل پیش نہیں آتی کہ اُردو تھیٹر اب صرف پرانے پامال ڈرامے کی پیش کش تک ہی محدود ہو کے رہ گیا ہے جو اچھے مستقبل کی طرف اشارہ نہیں کرتا۔

''سنیما کا اثر تھیٹر پر'' کے عنوان سے تھیٹر کی شکست کا ماتم کیا ہے اور سنیما کو نہ صرف مخربِ اخلاق قرار دیا ہے بل کہ اس کے انھیں مضر اثرات سے تھیٹر کے احیا کی امید بھی باندھی ہے لیکن مؤلفین کو شاید اس بات کا اندازہ نہیں تھا کہ اگلے پچاس برس کے دوران ایک اور سنیما سے بھی زیادہ مہلک چیز نمودار ہونے والی ہے جو تھیٹر کے دروازے بند ہی نہیں کرے گی بل کہ ڈرامے کے نام پر ایسی ایسی خرافات بھی پیش کرے گی جو پوری قوم کے لیے بے پناہ مسائل پیدا کردے گی۔ آج اگر وہ زندہ ہوتے تو ٹیلی ویژن ڈرامے کو دیکھ کر سنیما کے بارے میں پیش کردہ اپنی رائے پر ضرور نظرِ ثانی کرتے۔

ہندی ڈرامے کی ارتقا کی بات کرتے ہوئے ۷۰۰ء سے ۱۸۶۲ء تک کے ڈراما نگاروں اور ان کے لکھے اہم ڈراموں کا مختصراً ذکر کیا ہے لیکن یہاں بھی یہ پتا نہیں چلتا کہ مؤلفین کا ماخذ کیا ہے گو معلومات صحیح ہیں۔ اسی طرح بنگالی ڈرامے کا ذکر کرتے ہوئے یاتراؤں کے بارے میں بڑی تفصیل سے معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ یہاں بھی ماخذ کا اگرچہ پتا نہیں چلتا لیکن معلومات میں کوئی جھول نظر نہیں آتا۔ جس سے یہ اندازہ لگانے میں دقت نہیں ہوتی کہ مؤلفین نے مستند مآخذ سے ہی استفادہ کیا ہے۔ رابندر ناتھ ٹیگور اور مدھوسدن کی زندگی اور ادبی خدمات کا بھی تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ ان حضرات کے لکھے یا ترجمہ کردہ ڈراموں کو بھی مختصراً متعارف کرانے کی کوشش کی ہے۔ آخر میں اُردو ڈرامے کے شاندار مستقبل کی بھی اُمید بندھائی ہے لیکن واقعتاً ایسا ہوا نہیں ہے۔ اُردو ڈراما آزادی کے بعد کے پچاس سال میں بھی کسمپرسی کی اسی صورت حال سے دوچار ہے جس سے وہ ''ناٹک ساگر'' کے مؤلفین کے زمانے میں دوچار تھا۔ تھیٹر ہال تو یقیناً ایسے بن گئے ہیں جیسے وہ چاہتے تھے لیکن اُن میں اُردو ڈرامے کتنے کھیلے جاتے ہیں یہ بتانا قارئین کی روح پر چرکے لگانے کے مترادف ہے۔ دُنیا ٹیلی ویژن کے پیچھے بھاگے جا رہی ہے اور وہاں جو ڈرامے پیش کیے جا رہے ہیں انھیں دیکھ کر یہ کہنا مشکل ہے کہ وہ ڈراما ہیں یا فلم، نوجوانوں کی جس

نسل کو انھوں نے اسٹیج کی طرف لانے کی کوشش کی تھی یا اس خواہش کا اظہار کیا تھا کہ وہ اسکولوں، کالجوں اور یونیورسٹیں میں تھیٹر قائم کر کے اُردو ڈرامے کھیلیں وہ ٹی وی کی نذر ہو چکی ہے جس کی وجہ سے اس سوقیانہ مذاق نے فروغ پایا ہے کہ اب کوئی اچھی یا سنجیدہ کوشش پسند کی ہی نہیں جاتی۔

ڈرامے کے موضوع پر تحقیق کے اعتبار سے دوسرا لیکن سب سے اہم کام پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب کے ہاتھوں اُردو ڈراما اور اسٹیج کے دو حصوں یعنی ''لکھنؤ کا شاہی اسٹیج'' اور ''لکھنؤ کا عوامی اسٹیج'' کی شکل میں انجام کو پہنچا۔ یہ دو حصے الگ الگ کتب کی صورت میں بھی شائع ہوئے یعنی لکھنؤ کا شاہی اسٹیج اور لکھنؤ کا عوامی اسٹیج کے عنوانات کے تحت اور مجموعی صورت میں بھی اُردو ڈراما اور اسٹیج کے عنوان سے۔ ان دونوں کے پایہ استناد کا اندازہ اُن مآخذ کو دیکھ کر ہی ہو جاتا ہے جن کی فہرست ہر کتاب کی ابتدا میں دے دی گئی ہے۔ ان میں اُردو فارسی کی قلمی و مطبوعہ کتب کے ساتھ ہی ساتھ انگریزی کی مطبوعہ کتب بھی شامل ہیں۔ پروفیسر مسعود حسن چوں کہ تحقیق کے مردِ میدان ہونے کے ساتھ ساتھ یونیورسٹی میں بطور استاد بھی کام کر رہے تھے اس لیے وہ نہ صرف تحقیق کے جدید ترین اصولوں سے آشنا تھے بل کہ اُن مآخذ تک بھی اُن کو رسائی حاصل تھی جو نہ صرف ملک کی بڑی لائبریریوں میں موجود تھے بل کہ یورپ اور ایشیا کے متعدد ممالک کی لائبریریوں میں بھی پھیلے ہوئے تھے۔ چناں چہ انھوں نے ان کو کھنگالنے کے بعد وہ ساری معلومات ان دونوں کتب میں محفوظ کر دیں جن کے بغیر اُردو ڈرامے کے آغاز و ارتقاء کی کہانی کو سمجھا نہیں جا سکتا تھا۔ ساتھ ہی انھوں نے اُن غلط فہمیوں کو بھی دُور کرنے کا فریضہ انجام دیا جو اُردو ڈرامے کے آغاز و ارتقاء سے متعلق پھیل گئی تھیں۔

تحقیق کا بنیادی اصول یہ ہے کہ جو معلومات جس ماخذ سے بھی حاصل ہوں اس کا حوالہ ساتھ ساتھ دے دیا جائے۔ یہاں تک کہ اگر گفتگو کے دوران بھی کسی سے کچھ پتا چلے تو اس کا بھی حوالہ پوری ایمانداری کے ساتھ دے دیا جائے۔ ''لکھنؤ کا شاہی اسٹیج'' کا آغاز دیباچے سے ہوتا ہے اور اس کے پہلے ورق سے ہی ہم یہ دیکھ کر حیران ہو جاتے ہیں کہ موصوف واجد علی شاہ کی سوانح سے متعلق جو بات جس ماخذ سے بھی حاصل کرتے ہیں نیچے حاشیے میں اُس کا حوالہ دیتے چلے جاتے ہیں۔ مثلاً پہلے پیرے میں ہی جب آپ واجد علی

شاہ کے اتالیق کا ذکر کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ انھوں نے کون سی کتب اپنے پہلے استاد امین الدولہ امداد حسین سے پڑھیں تو نیچے اُس ماخذ کا حوالہ بھی دے دیتے ہیں جس سے انھیں یہ معلومات حاصل ہوئیں۔ پھر جب دوسرے پیرے میں وہ یہ بتاتے ہیں کہ ''بیس برس سے پچیس برس کی عمر تک'' وہ ولی عہد رہے۔ جس زمانے میں شاہی قلم دان کی خدمت اُن کے سپرد تھی اور وہ روزانہ صبح کو تین گھنٹے دادخواہوں کی عرضیاں اور عرض داشتیں پڑھنے، شاہی احکام نافذ کرنے، شہر و دیار کے پرچہ ہائے اخبار سننے اور غلے اور دیگر اجناس و اشیاء کا نرخ دریافت کرنے میں صرف کرتے تھے'' تو نیچے حاشیے میں یہ بھی حوالہ دیتے ہیں کہ یہ معلومات انھوں نے ''تزوک شاہی'' سے حاصل کی ہیں موصوف تحقیق کا حق کس حد تک ادا کرتے ہیں اس کا اندازہ حسب ذیل اقتباس سے لگایا جا سکتا ہے۔

''مگر لکھنؤ کے گلشن میں بہار پھر نہ آئی اور مرغانِ گلشن کے وہ نغمے پھر سنائی نہ دیے، اور وہ مظلوم و معزول بادشاہ اپنے شہر و دیار سے دور کوئی بتیس برس جلا وطنی کی زندگی بسر کر کے ۳؍محرم الحرام ۱۳۰۵ھ مطابق ۲۱؍ستمبر ۱۸۸۷ء کو قمری حساب سے ۶۷ اور شمسی حساب سے ۶۵ برس کی عمر میں دنیا سے رُخصت ہو گیا۔''

ہم میں سے کتنے ہیں جو سنین و تواریخ کے بارے میں اس حد تک عرق ریزی سے کام لیتے ہوئے ہر طرح کی معلومات فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں؟ اُردو تحقیق کے لیے آج یہی لمحہ فکر یہ ہے۔

ڈرامے کی قدامت یا اس کے ہندوستان میں آغاز و ارتقاء کے سلسلے میں ڈاکٹر مسعود حسن صاحب بھی مولفین ناٹک ساگر کی طرح ناٹیہ شاستر کے وجود میں آنے والی کہانی سے ہی استفادہ کرتے ہیں۔ گو عالمی سطح پر وہ اوّلیت کا سہرا یونانیوں کے سر باندھتے ہوئے المیہ کو چھٹی صدی قبل مسیح اور کومیڈی کو پانچویں صدی قبل مسیح میں وجود میں آتے بتاتے ہیں۔ ان روایتوں کو انھوں نے دو ماخذ سے حاصل کیا ہے۔ (۱) تانڈو للشنم اور (۲) ہندوستانی تھیٹر۔ تاہم فٹ نوٹ میں وہ اس بات کا ذکر بھی کر دیتے ہیں کہ اہل یورپ ڈرامے کے فن میں اولیت کا سہرا یونان کے سر باندھتے ہیں جب کہ ہندوستانی علماء سنسکرت ڈرامے کو یونانی ڈرامے سے بھی قدیم تر قرار دیتے ہیں۔

اُردو ڈرامے کے وجود میں آنے سے پہلے اودھ میں جو تفریحی کھیل رائج تھے اُن

میں رام لیلا اور رہس نچلے طبقے کے عوام کو تفریح کا سامان فراہم کرتے تھے۔ ان کے علاوہ پتلیوں کے ناچ بھی دکھائے جاتے تھے جب کہ اونچے طبقوں کے لیے قصہ خوانی یا داستان گوئی، بھانڈوں کی نقلیں اور بہروپیوں کے روپ رائج تھے۔ ان کھیلوں کے بارے میں صاحب مقالہ پوری معلومات عرفات العاشقین، توزک جہاں گیری سخندان فارس، فسانہ عبرت جیسی مستند کتب سے حاصل کر کے مقالے کو وزن وقار عطا کرتے ہیں، ان تینوں سے متعلق کچھ اقتباسات ملاحظہ کیجیے تا کہ اس بات کا اندازہ آپ کر سکیں کہ موصوف نے اپنے ماخذ سے استفادہ کر کے ہمارے لیے کس طرح کا مواد اس مقالے میں جمع کر دیا ہے۔

قصہ خوانی سے متعلق توزک جہاں گیری سے ایک اقتباس نقل کرتے ہیں:-

''مرزا غازی کے ملازموں میں سے ملا اسد قصہ خوانی نے انھیں دنوں میں ٹھٹھہ سے آ کر میری ملازمت کر لی۔ چوں کہ وہ پر نقل اور شیریں حکایت اور خوش بیان تھا، اس کی صحبت پسند آئی، میں نے اس کو محفوظ خان کا خطاب دے کر خوش کر دیا اور ایک ہزار روپیہ، خلعت، گھوڑا، ہاتھی اور پالکی عنایت کی۔ کچھ دن بعد حکم دیا کہ اُس کو روپے سے تولیں، چار ہزار چاسو روپے ہوئے۔ اس کو دوصدی ذات اور بیست سوار کے منصب پر سرفراز کیا اور حکم دیا کہ ہمیشہ مجلس گپ میں حاضر ہوا کرے۔''

(توزک جہاں گیری، بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، صفحہ ۲۷)

''ایران کے بازاروں میں اور اکثر قہوہ خانوں میں ایک شخص نظر آئے گا کہ سروقد کھڑا داستان کہہ رہا ہے اور لوگوں کا انبوہ اپنے ذوق وشوق میں مست اُسے گھیرے ہوئے ہے۔ وہ ہر مطلب کو نہایت فصاحت کے ساتھ نظم ونثر سے مرصع کرتا ہے اور صورت ماجرا کو اس تاثیر سے ادا کرتا ہے کہ سماں باندھ دیتا ہے، کبھی ہتھیار بھی لگائے ہوتا ہے۔ جنگ کے معرکے یا غصے کے وقت پر شیر کی طرح بپھر جاتا ہے۔ خوشی کی جگہ اس طرح گاتا ہے کہ...... سننے والے وجد کرتے ہیں۔ غرضے کہ غیظ وغضب، عیش وطرب، غم والم کی تصویر اپنے کلام ہی سے نہیں کھینچتا بل کہ خود اس کی تصویر بن جاتا ہے۔ اُسے درحقیقت بڑا صاحب کمال سمجھنا چاہیے، کیوں

کہ اکیلا آدمی اُن مختلف کاموں کو پورا پورا ادا کرتا ہے جو کہ تھیٹر میں ایک سنگت کر سکتی ہے۔ ایسے ممثلوں کو قصہ خوان کہتے ہیں۔''

(سخنوان فارس بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج صفحہ ۳۸)

بھانڈوں کے بارے میں واجد علی شاہ کے حوالے سے لکھتے ہیں:۔

''   وہ فرقہ بھانڈ اور نقال مشہور ہوا۔ ہر چند اس فرقے کو سوائے نقل اصل کر کے دکھانے کے لے سُر میں مطلق تمیز نہیں تھی۔ مگر البتہ جو کام اس کا ہے یعنی نقل نمائی، وہ انھیں پر ختم ہے، اور اس فرقے کو راقم نے بہ چشم خود دیکھا کہ ایسے پابند صوم وصلوٰۃ ہوتے ہیں کہ سبحان اللہ، ہزار روپے کی تھیلی سامنے دھر دو اور فرمائش کرو کہ نماز فوت ہونے دو۔ اگر نقل کیے جاؤ یہ ہزار روپیہ تمہارا ہے، کبھی قبول نہ کریں گے، پر نماز وقت پر بجالائیں گے۔''

(بنی صفحہ ۱۲۷-۱۲۶)

بھکتیوں یا بھگت بازوں اور بہروپیوں کے بارے میں فرماتے ہیں:۔

''   اس بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ بھگت باز، موسیقی، رقص اور تقلید کے فن میں مہارت رکھتے تھے۔ وہ کبھی مرد بن جاتے تھے، کبھی عورت، کبھی جٹادھاری سنیاسی، کبھی مسلمان ملا، کبھی غریب، کبھی شوخ، کبھی شہری، کبھی غیر ملکی، کبھی دہاتی عورت، کبھی بوڑھا کسان، کبھی بے ریش مجوسی، کبھی امرد پرست عیاش، کبھی چرب زبان لڑکا، کبھی نئی نویلی زچہ، کبھی دیوانہ کبھی پری، غرض وہ ہر طبقے کی نقل اُتار لیتے تھے۔ اور طرح طرح سے عشوہ بازی کرتے تھے۔

(لکھنؤ کا شاہی اسٹیج صفحہ ۴۹)

آگے چل کر بھانڈ اور بھگتیے کے فرق کو واضح کرتے ہوئے مزید فرماتے ہیں:

''   نقالوں یا بھانڈوں کا کام زبان سے نقلیں یا لطیفے بیان کرنا تھا اور بھکتیوں یا بھگت بازوں کا کام کسی کا بھیس بنا کر اُن کے افعال وحرکات کی تمثیل پیش کرنا تھا۔ ناچ گانا دونوں میں مشترک تھا۔ بعد کو یہ فرق باقی نہ رہ۔ نقالی اور بھگت بازی ایک دوسرے میں مدغم

ہو گئیں اور ''بھگتیا'' اور بھگت'' کے الفاظ رفتہ رفتہ متروک ہو گئے۔''

(لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ،صفحہ ۵۰)

بہروپیوں کے بارے میں فرماتے ہیں:

''اودھ کے آخری بادشاہ واجد علی شاہ نے اپنے زمانۂ ولی عہدی کے اک بہروپے کا ذکر یوں کیا ہے کہ ایک دن میرے چند مصاحب حاضر تھے اور دلچسپ حکایتوں اور رنگین لطیفوں سے میرا دل خوش کر رہے تھے۔ اس وقت میرا جی چاہا کہ ان کی وفاداری کا امتحان کروں۔ چناں چہ میرے ایما سے ایک بہروپیا زخمی آدمی کی صورت بن کر، جسم سے خون بہتا ہوا، ننگی تلوار ہاتھ میں لیے ہوئے زینہ سے اُترا اور مجھ پر حملہ کر دیا۔ میں نے بھی بہت اضطراب ظاہر کیا۔ یہ دیکھ کر ایک مصاحب نے اُٹھ کر اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور ایک نے جھپٹ کر اس کی کمر پکڑ لی اور چاہا کہ اس کی تلوار سے اس کا کام تمام کر دیں۔ وہ فریاد کرنے لگا میں بہروپیا ہوں۔ میں نے بھی اُن لوگوں کو روکا۔ اس طرح اس کی جان بچی مگر چوٹ بہت آ گئی۔ میں نے بہروپے کو انعام دے کر نوکر رکھ لیا اور مصاحبوں کو پانچ پانچ سو روپے اور ایک ایک تلوار، ڈھال بندوق اور سات فیر کا تمنچہ مرحمت کر کے مصاحبان اور جوانان پہرہ خطاب دیا اور اپنے پلنگ کے پہرے کی خدمت سپرد کر کے ان کی عزت بخشی۔''

(محل خانہ شاہی، بحوالہ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ص ۵۱)

نصیر الدین حیدر کے زمانے میں ہونے والی سرگرمیوں میں ڈرامائی عناصر تلاش کرتے ہوئے موصوف نے جن مآخذ سے استفادہ کیا ہے اُن میں نصیر الدین حیدر کے یورپین مصاحب'' ایک مشرقی بادشاہ کی خانگی زندگی (بہ زبان انگریزی) اور فسانۂ عبرت وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان ماخذ ہی کی مدد سے وہ بالآخر اس حقیقت کو پانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں کہ نصیر الدین حیدر کے عہد میں کم سے کم دو ایسی چیزیں ضرور ملتی ہیں جن میں ڈرامائی شان موجود تھی، ایک راگنیوں کے جلسے، دوسرے کٹھ پتلیوں کا تماشا۔ اور صاف نظر آتا ہے کہ لکھنؤ کے شاہی اسٹیج کی بنیاد پڑ رہی تھی۔'' (صفحہ ۹۲)

شاہی اسٹیج کی مختلف منزلوں کی نشان دہی کے لیے بھی مستند مآخذ سے استفادہ کر کے پہلے ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ واجد علی شاہ کے جوگی بننے کی وجوہات کیا تھیں اور جوگی بننے کی رسم کب شروع ہوئی اور جب واجد علی شاہ خود بادشاہ بنے تو پھر انھوں نے اس رسم کو سالانہ میلے کی شکل دینے کے لیے کیا کیا اہتمام کیا۔ یہی نہیں اس سے قبل وہ واجد علی شاہ کی رقص وسرود اور فنون لطیفہ کی دوسری شاخوں سے فطری مناسبت کا ذکر کرتے ہوئے بچپن کے زمانے کے بہت سے ایسے واقعات کا حوالہ دیتے ہیں جن سے قارئین کو سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ قدرت نے اس بچے کو پیدا ہی انھیں مقاصد کے لیے کیا تھا۔ ورنہ یہ کیسے ممکن تھا کہ ایک دیندار ماحول میں پرورش پانے اور ایک دین دار استاد کے زیر سایہ پروان چڑھنے کے باوجود یہ بچہ اس طرف نکل گیا جس کی شرع اجازت نہ دیتی تھی۔ یہ ساری معلومات عشق نامۂ منثور فارسی از واجد علی شاہ، محل خانہ شاہی (عشق نامہ کا منظوم ترجمہ) افضل التواریخ، آفتاب اودھ (قلمی)، تواریخ نادر العصر وغیرہ سے حاصل کی ہیں جو اس دور کے مستند مآخذ ہیں۔ ان مآخذ کے علاوہ واجد علی شاہ نے اپنی مثنویوں سے بھی رجوع کیا ہے۔ جوگی بننے کی اس رسم کو پیش کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس پر سری کرشن کی راس لیلا کے اثرات صاف جھلکتے ہیں۔

شاہی اسٹیج کے ارتقاء کی دوسری منزل واجد علی شاہ کا ایجاد کردہ رہس ہے۔ یہاں بھی موصوف ہمیں سب سے پہلے رہس کی حقیقت واضح کرتے ہیں اُس کے بعد اس رہس کی ترتیب وتشکیل کے بارے میں معلومات فراہم کرتے ہیں جو واجد علی شاہ نے ایجاد کیا۔ ان حقائق کو پیش کرنے کے لیے آپ شریمد بھاگوت وشنو پران کے انگریزی ترجمے کے ساتھ ہی ساتھ ہم عصر ادبی صحیفوں سے بھی استفادہ کرتے ہیں جن میں نظیر اکبرآبادی کی منظومات خصوصاً قابل ذکر ہیں۔

واجد علی شاہ نے رہس کی دو صورتیں ایجاد کیں ایک کو رہس کا ناچ اور دوسری کو رہس کا ناٹک قصہ یا جلسہ کہا گیا۔ ان دونوں صورتوں کا مفصل بیان موصوف واجد علی شاہ کی کتاب ''صوت المبارک'' سے حاصل کر کے پیش کرتے ہیں۔ ان رہسوں کی تربیت کے لیے واجد علی شاہ نے جو ہدایات دی ہیں انھیں پڑھ کر ان کی ذہانت اور فنی مہارت کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے۔ جلال اور بیخود کے بیانات اور ان کی منظومات سے ان کی ہیئت اور

ترکیب کاری کو سمجھنے میں مزید مدد ملتی ہے۔ یہ بھی پتا چلتا ہے کہ رہس کا ناٹک شروع ہونے سے پہلے رہس کا ناچ ہوا کرتا تھا، جس میں بے پناہ دل کشی ہوا کرتی تھی۔

شاہی اسٹیج کے ارتقاء کی تیسری منزل ''رادھا کنہیا کا ایک قصہ'' کی ڈرامائی پیش کش تھی۔ واجد علی شاہ نے یہ کام بھی ولی عہدی کے زمانہ میں ہی انجام دیا۔ یہاں ادیب اُن غلط فہمیوں کا بھی ازالہ کرتے چلے جاتے ہیں جو عشرت رحمانی کے مقالے ''اُردو ڈرامے کی ایک صدی'' مطبوعہ ادب لطیف لاہور ڈراما نمبر ا اکتوبر، نومبر ۱۹۵۴ء کی وجہ سے پھیلیں۔ عشرت رحمانی کے مطابق اُردو کا پہلا منظوم ڈراما واجد علی شاہ کی مثنوی افسانۂ عشق پر مبنی تھا۔ دوسرا ''اندر سبھا'' از امانت، اور تیسرا ''رادھا کنہیا کا ایک قصہ'' از واجد علی شاہ ادیب اس ترتیب کو اس طرح درست کرتے ہیں (۱) ''رادھا کنہیا کا ایک قصہ'' از: واجد علی شاہ (۲) ''افسانۂ عشق'' از: واجد علی شاہ، اور (۳) ''اندر سبھا'' از: امانت۔

آگے چل کر پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نہ صرف ''رادھا کنہیا کا ایک قصہ'' کے پلاٹ کی تفصیلات درج کرتے ہیں بل کہ اس میں کام کرنے والے اداکاروں کے بارے میں بھی معلومات فراہم کرتے چلے جاتے ہیں۔ اور اس بات کی سختی سے تردید کرتے ہیں کہ ''رادھا کنہیا کا ایک قصہ'' میں کنہیا کا کردار واجد علی شاہ خود نبھایا کرتے تھے۔ غلط فہمی اولاً مؤلفین ناٹک ساگر نے پھیلائی اور پھر زبان زد عام ہوگئی۔ اور نہ صرف عشرت رحمانی بل کہ عبدالحلیم شرر جیسے ادیب بھی اُسے دہراتے چلے گئے۔ واجد علی شاہ کے اپنے بیان سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اس ڈرامے میں کنہیا کا کردار ماہ رُخ پری جو ایک طوائف تھی اور جس کا اصلی نام محبوب جان تھا اور رادھا کا کردار سلطان پری جو بھی ایک طوائف ہی تھی اور جس کا نام حیدری تھا، نے ادا کیا تھا۔ پریوں کے نام انھیں واجد علی شاہ نے عطا کیے تھے۔

اُردو کے پہلے ڈرامے میں کرداروں نے کس طرح کی پوشاکیں پہنی تھیں واجد علی شاہ نے اُن کی تفصیلات بھی اپنی کتاب ''بنی'' میں درج کر دی ہیں۔ چناں چہ اس کے حوالے سے مسعود صاحب اُن ساری تفصیلات کو اپنے مقالے میں بھی شامل کر دیتے ہیں تا کہ اُردو کے پہلے ڈرامے کی پیش کش کی تفصیلات بھی قارئین تک پہنچا دی جائیں۔ اودھ کا پہلا ڈراما یا رہس کب کھیلا گیا اس کی تاریخ تک پہنچنے کے لیے مسعود حسن رضوی ادیب پہلے

یہ جاننے کی کوشش کرتے ہیں اس رہس میں کام کرنے والے کردار کب واجد علی شاہ کے ملازم ہوئے پھر اُن میں جو خواتین تھی وہ کب پریوں اور بیگمات کی منزل سے گزرتی ہوئی حاملہ ہو جانے پر محل بنیں اور پھر کیا ان کے ہاں ولادت ہوئی۔ پیدا ہوئے بچوں میں سے کون آگے چل کر کیا بنا۔ معشوق محل کے یہاں جو بچہ پیدا ہوا تھا آگے چل کر وہ شاعر بنا اس کا نام مرزا محمد ہزبر علی تھا۔ اس مناسبت سے اُس نے اپنا تخلص بھی ''ہزبر'' ہی رکھا۔ اس کے مطبوعہ دیوان کی ایک تقریظ سے اس کی تاریخ ولادت کا بھی پتا چلتا ہے۔ جو ۱۲۶۱ھ یعنی ۱۸۴۴ء قرار پاتی ہے۔ اس سال کی ۹ محرم کو عزت محل کے یہاں سپہر آرا بیگم پیدا ہوئیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس تاریخ سے ۹ مہینے قبل یعنی ربیع الثانی ۱۲۶۰ھ میں عزت بیگم ناچ گانا ترک کر کے پردہ نشین ہو چکی ہوں گی۔ اور یہ بات پہلے بتائی جا چکی ہے کہ عزت پری ۱۲۵۹ھ میں ولی عہد بہاول کے ہاں ملازم ہوئی تھیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ لکھنؤ میں شاہی رہس ۱۲۵۹ھ کے آخری حصے یا ۱۲۶۰ھ کے ابتدائی حصے میں پیش کیا گیا۔ عیسوی ۱۸۴۳ء قرار پاتا ہے۔ (لکھنؤ کا شاہی اسٹیج، ص ۱۲۰)

۱۳ر فروری ۱۸۴۷ء کو تخت نشین ہونے پر واجد علی شاہ نے پری خانے کی محفلوں کو ترک کر دیا جس سے وہ ساری رونق جاتی رہی جس کے لیے پری خانہ مشہور تھا، سبھی پریوں اور بیگموں کو خطابات دے کر اور بڑی بڑی تنخواہیں مقرر کر کے پردے میں بٹھا دیا۔ لیکن ابھی دو مہینے بھی نہ بیتے تھے کہ بیگموں اور پریوں کی جدائی پریشان کرنے لگی۔ چناں چہ پری خانہ کی ازسرِ نو ترتیب کا خیال آیا۔ ''قدیم خواصوں کو بلا کر کچھ کو آزاد کر دیا، کچھ کے نکاح کروادے اور کچھ کو کربلائے معلیٰ کی زیارت کی اجازت دے کر روانہ کر دیا۔ صرف چودہ عورتوں کو جو حسین اور کم سن تھیں پریوں اور بیگموں کے زمرے میں شامل کر کے ناچ گانے کی تعلیم پر لگا دیا۔'' ابھی پری خانے کی ترتیب نو کا مرحلہ شروع بھی نہ ہوا تھا کہ بادشاہ بیمار ہو گئے۔ یہ بیماری تقریباً ایک سال سے زیادہ عرصے تک جاری رہی۔ اس دوران انھوں نے ناچ گانے سے توبہ کر لی۔ ۱۲۶۴ھ کا آخری حصہ، ۱۲۶۵ھ کا پورا سال اور ۱۲۶۶ھ کا ابتدائی زمانہ اس حال میں کٹا۔ ان حالات میں بھلا شاہی رہس کی طرف کون توجہ دیتا۔

۱۲۶۶ھ میں جب بادشاہ کو طویل بیماری سے نجات ملی تو دل بہلانے کی کوئی سبیل نکالنے کا بھی خیال آیا۔ لیکن ابھی کچھ صدمے اور سہنا باقی تھے۔ ایک شہزادی اس کی والدہ

عزت محل اور بادشاہ کی ایک مدخولہ عجائب خانم کے یکے بعد دیگرے انتقال نے طبیعت اور بھی خراب کر دی۔ غم غلط کرنے کی تدبیریں سوچنے لگے۔ اس دوران ایک دن بادشاہ کو خیال آیا کہ کیوں نہ وہ اپنی مثنوی ''دریائے تعشق'' کو ڈرامے کی صورت میں پیش کریں۔ چناں چہ شاہی اسٹیج کے ارتقاء کی یہ چوتھی منزل تھی جو تخت نشینی کے بعد ۱۲۶۸-۱۲۶۷ھ میں رونما ہوئی۔ پہلی تین منزلیں ولی عہدی کے زمانے میں طے پائی تھیں۔ اس چوتھی منزل کے دوران بادشاہ نے ولی عہدی کے زمانے میں کہی اپنی تین مثنویوں افسانہ عشق، دریائے تعشق اور بحر اُلفت، کو نظر ثانی کر کے نہ صرف شائع کرا دیا بل کہ انھی کو تین شاہی جلسوں کی صورت میں پیش بھی کیا۔ پہلے دریائے تعشق سے پلاٹ حاصل کر کے اُس کو ۱۲۶۶ء میں تیار کرایا۔ دوسرا جلسہ واجد علی شاہ نے اپنی ایک اور مثنوی ''افسانہ عشق'' سے پلاٹ لے کر ۱۲۶۸ء میں مرتب کیا۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے اس رہس سے متعلق معلومات بھی اس دور کے اہم تحریری ماخذ سے حاصل کر کے پیش کی ہیں۔ ان ماخذ میں سرور کا فسانۂ عبرت، مرقع خسروی، آئین اختر، تاریخ اقتداریہ وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ اُس دور کے اہم ادیبوں جنھوں نے ان رہسوں کو دیکھا کے بیانات سے بھی استفادہ کر کے مستند معلومات جمع کی ہیں، سرور، نامی، امانت، احسن لکھنوی کے بیانات اس سلسلہ میں خصوصاً اہم ہیں۔ انھیں مآخذ سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ پہلے جلسے کو صرف شاہی خاندان کے افراد نے ہی دیکھا تھا۔ اس دوسرے جلسے کو دیکھنے والوں میں معززین شہر بھی شامل تھے۔ اس وجہ سے سرور، نامی، امانت اور صغیر کو بھی اس دوسرے جلسے کو دیکھنے کا موقع ملا۔ ان حضرات کو پہلے جلسے کی تفصیلات کا بہت کم علم تھا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے بارے میں مفصل معلومات صرف نواب اقتدار الدولہ نے تحریر کی ہیں جو شاہی خاندان کے نہ صرف ایک فرد تھے بل کہ پہلے جلسے کی ساری صحبتوں میں شریک بھی رہے تھے۔

عہد شاہی میں رہس کا تیسرا جلسہ واجد علی شاہ کی تیسری مثنوی ''بحر الفت'' پر مبنی تھا جو دوسرے جلسے کی پیش کش کے کچھ دن بعد ہی تیار کیا گیا۔ ان تینوں رہسوں میں جو ساز و سامان انھیں پیش کرنے کے لیے برتا گیا تھا موصوف اُن کے بارے میں بھی مستند مآخذ کے ذریعے معلومات فراہم کرتے ہیں۔ پہلے رہس کے ساز و سامان کی معلومات وہ نواب اقتدار الدولہ کے بیان سے اخذ کرتے ہیں۔ دوسرے رہس کے ساز و سامان کے

بارے میں معلومات امانت، سرور، نامی اور صغیر کے بیانات سے اخذ کرتے ہیں۔ تیسرے رہس کے بارے میں چوں کہ انھیں معلومات کسی بھی وسیلے سے حاصل نہیں ہوتیں۔ اس لیے وہ پہلے دو جلسوں کی تیاری کو سامنے رکھتے ہوئے قیاس کرتے ہیں کہ اُس میں بھی ایسا ہی ہوا ہوگا۔ اصول تحقیق کی روشنی میں یہ بھی مآخذ چوں کہ واجد علی شاہ کے ہم عصروں کی دین ہیں اس لیے ان سے زیادہ مستند اور کوئی ماخذ نہیں ہو سکتے۔

رہس کے ساز و سامان کے ساتھ ساتھ وہ رہسوں میں کام کرنے والے عملے کے بارے میں بھی معلومات فراہم کر دیتے ہیں۔ مسعود صاحب کا یہ بھی خیال ہے کہ اُردو کا پہلا تھیٹر بھی واجد علی شاہ نے ہی رہس منزل کے نام سے قیصر باغ میں تعمیر کرایا تھا۔

اُردو کے شاہی اسٹیج کے ارتقاء کی پانچویں منزل قیصر باغ کا جوگیا میلا تھا۔ پہلے تو مسعود صاحب کی فراہم کردہ اطلاعات کے مطابق یہ رسم نجی نوعیت کی ہوا کرتی تھی، اور بادشاہ بننے کے بعد بھی کچھ دیر تک یہ اُسی طرح چلتی رہی۔ لیکن ۱۲۶۴ھ میں انھوں نے اسے ایک قومی میلے کی شکل دے دی۔ جس میں شرکت کے لیے سارے شہر کو دعوت دی جاتی۔ یہ میلا قیصر باغ میں ساون کے مہینے میں تین یا چار دن تک ہوتا، جس میں شرکت کرنے والے سبھی لوگ گیروے رنگ کے فقرانہ کپڑے پہنتے۔ اس میلے کو مختلف ناموں سے بھی یاد کیا جاتا جن میں شاہی میلا، سلطانی میلا، قیصر باغ کا میلا، ساون کا میلا، جوگیا میلا، جوگیانہ میلا اور ساون کا جلسہ اہم ہیں۔ اس میلے کے بارے میں ساری معلومات موصوف نے واجد علی شاہ سرور لکھنوی، نامی کاکوروی، صغیر لکھنوی، سحر لکھنوی، کمال الدین حیدر، راجا دُرگا پرشاد مہر، وغیرہ کے بیانات اور اُن کی مثنویوں سے اخذ کی ہیں۔ ان بنیادی معلومات کو فراہم کرنے کے بعد مسعود صاحب اُس خلط مبحث کا ازالہ کرنے کی بھی کوشش کرتے ہیں جو شاہی محل کی اک خادمہ الٰہی جان کے بیان کو ولیم نائٹین نے پیش کر کے پیدا کیا۔

شاہی ختم ہونے کے بعد جب واجد علی شاہ (۱۹۵۶ء) کلکتہ چلے گئے تو لکھنؤ کی وہ ساری رونق بھی ختم ہوگئی جو ان کی ذات کی وجہ سے وہاں تھی۔ کلکتہ میں اپنے قیام کے دوران انھوں نے ایک بار پھر جلسہ قائم کرنے کی کوشش کی۔ رہس میں کام کرنے والے عملے کو لکھنؤ سے بلوایا اور رادھا کنہیا والے رہس کو پھر تیار کرنے کا کام ہاتھ میں لیا۔ مسعود صاحب کے بیان کے مطابق یہ تیاری لکھنؤ کی روایت کے عین مطابق ۱۲۷۶ھ میں ۸/ربیع الاوّل کے

بعد شروع کی اور تقریباً دو سال کی مسلسل محنت کے بعد ۱۲۷۸ھ یا ۱۲۷۹ھ میں مکمل ہوئی۔ اس رہس کا نام انھوں نے ''رادھا منزل والیاں'' رکھا ''بنی'' میں درج معلومات کے مطابق ۱۲۹۲ھ تک واجد علی شاہ نے کلکتے میں ۲۲ جلسے منعقد کیے۔ مسعود صاحب نے نہ صرف ان جلسوں میں کام کرنے والوں کی تفصیلات درج کی ہیں بل کہ انھیں جو تنخواہیں دی جاتی تھیں وہ بھی درج کر دی ہیں۔ ان جلسوں پر جو اخراجات آئے ان کی تفصیلات بھی موجود ہیں۔

لکھنؤ کی طرح ہی واجد علی شاہ نے مٹیا برج کلکتے میں بھی ۱۲۹۴ھ میں رہس منزل تعمیر کرائی جہاں یہ جلسے ہوا کرتے تھے۔

اس کتاب کے آخر میں اُردو کے پہلے ڈرامے ''رادھا کنہیا کا قصہ'' کا متن بھی شامل کر دیا گیا ہے۔ یہ پورا ڈراما ایک مسلسل بیان کی صورت میں ہے جس کے بیچ بیچ میں اداکاروں کے لیے ہدایتیں درج کی گئیں ہیں۔ مسعود صاحب نے اس مسلسل متن کو تہذیب کتابت کے مطابق لکھا ہے۔ یعنی اُسے ڈرامے کی شکل میں پیش کیا ہے۔

تہذیب کتابت کے ساتھ ساتھ اگر اصل متن کو بھی پیش کر دیا ہوتا تو قارئین کو فیصلہ کرنے میں آسانی ہوتی۔ ان کی اطلاع کے مطابق اس کا اصل متن واجد علی شاہ کی سوانح حیات ''بنی'' میں شامل ہے۔

یہاں شاید یہ کہہ دینا بھی بے جا نہ ہو کہ مسعود صاحب کے زمانے ہی میں نہیں بہت بعد تک بھی محقق تحقیق کے فن سے اُس طرح آشنا نہیں تھے جس طرح آج ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس مقالے میں بھی حوالے اور حاشیے درج کرنے یا کتابیات مرتب کرنے کے سلسلے میں بہت جھول نظر آتے ہیں۔ مثلاً اس مقالے میں کتابیات ابتداء میں ہی درج کر دی گئی ہے۔ اور وہ الفبائی ترتیب کے مطابق نہیں ہے۔ اسی طرح حوالے جن کتب سے لیے گئے ہیں اُن کے ایڈیشن یا سال اشاعت کا پتا نہیں چلتا۔ رسالوں کی کتابوں کے ساتھ درج کر دیا گیا ہے۔ لیکن جیسا کہ میں نے کہا ان کمیوں سے صرف نظر ضروری ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اُردو ڈرامے کے ابتدائی دَور پر اس سے زیادہ مستند کتاب اور کوئی نہیں لکھی گئی ہے۔

مسعود صاحب کے اس کام کا دوسرا حصہ ''لکھنؤ کا عوام اسٹیج'' ہے۔ جس میں انھوں نے لکھنؤ کے عوامی اسٹیج کے بانی امانت کی حیات و ادبی خدمات کے ساتھ ہی ساتھ اندر سبھا کی تخلیق، اس کے مآخذ، مقامات، زبان و بیان، پیش کش کے لیے کیے جانے والے

اقدامات پوشاکیں اور اسٹیج کے سازوسامان۔ اندر سبھا کی مقبولیت اور پھر اندر سبھا کے نام سے تخلیق کیے جانے والے دوسرے ڈراموں سے متعلق ساری معلومات بڑی تحقیق سے ایک جگہ جمع کر کے اُردو ڈرامے کے ابتدائی سفر کی نشان دہی کی ہے۔ اس کے علاوہ اندر سبھا کے متن کو بھی پیش کر دیا ہے۔

اس کتاب کا پہلا ایڈیشن ۱۹۵۶ء اور دوسرا ۱۹۶۸ء میں شائع ہوا۔ مسعود صاحب کن وجوہات کی بنا پر اُردو ڈرامے کی طرف مائل ہوئے۔ اس کے بارے میں انھیں کے پیش کردہ حقائق اس طرح سے ہیں:-

''جنوری ۱۹۲۴ء کی بات ہے کہ انجمن ترقی اُردو کے بلند پایہ سہ ماہی رسالے ''اُردو'' میں جو اُن دنوں اورنگ آباد دکن سے شائع ہوا تھا۔ محمد عمر نورالٰہی مرحومین کا ایک مقالہ ''ہندوستان کا ڈراما'' کے عنوان سے شائع ہوا۔ یہ مقالہ بڑی کاوش اور تحقیق سے لکھا گیا تھا لیکن تحقیق کی بنیاد زیادہ تر قیاسوں اور افواہوں پر تھی۔ اس لیے جو نتیجے نکالے گئے وہ بیشتر حقیقت سے دور تھے۔ اس مقالے کو دیکھ کر مشہور ادیب مولوی عبدالحلیم شرر نے اپنے ماہ نامے ''دل گداز'' میں ایک مضمون شائع کر کے صحیح حالات پیش کرنے کی کوشش کی۔ اس مضمون کے جواب میں محمد عمر نورالٰہی صاحبان نے لاہور کے رسالے ''ہزار داستان'' میں ایک مضمون شائع کیا جس میں اپنے قیاسوں کی تائید میں کچھ اور قیاسی دلیلیں پیش کر کے اپنے خیال میں شرر کے ہر قول کو رد کر دیا۔ کچھ مدت کے بعد جب انھوں نے ڈرامے کی مبسوط تاریخ ''ناٹک ساگر'' کے نام سے شائع کی تو اس میں ''دل گداز'' اور ''ہزار داستان'' والے دونوں مضمون شامل کر دیے اور اندر سبھا کے متعلق وہی سب باتیں دہرادیں جو رسالہ ''اُردو'' میں لکھ چکے تھے۔ غلط اطلاعوں پر یہ اعتماد اور بے بنیاد قیاسوں پر یہ اسرار دیکھ کر راقم نے ایک مضمون ''اندر سبھا اور شرح اندر سبھا'' کے عنوان سے اپریل ۱۹۲۷ء کے رسالہ ''اُردو میں شائع کیا جس نے اندر سبھا کے متعلق کچھ نہیں مستند معلومات پیش کی۔ اس کے بعد اس موضوع پر بہت کچھ لکھا گیا مگر تحقیق

اُس جگہ سے آگے نہ بڑھی جہاں میں نے اسے چھوڑا تھا۔''

(لکھنؤ کا عوامی اسٹیج، دیباچہ صفحہ ۹)

مسعود صاحب کا یہ دعوا بالکل صحیح ہے کہ کیوں کہ انھوں نے جن مآخذ تک رسائی حاصل کر کے یہ معلومات جمع کیں اُن سے زیادہ مستند مآخذ اور کوئی ہو ہی نہیں سکتے تھے۔ وہ اس سلسلے میں خود اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''اندر سبھا کے مصنف امانت لکھنوی کے حالات مستند ترین ماخذوں سے لیے گئے ہیں۔ یعنی ''شرح اندر سبھا'' جو خود امانت نے لکھی ہے ''خزائن الفصاحت'' جو امانت کا دیوان ہے، دیباچہ ''خزآئن الفصاحت'' جو امانت کے فرزند اکبر لطافت نے لکھا ہے، تذکرۂ خوش معرکۂ زیبا اور تذکرۂ سراپا سخن جن کے مولف ناصر اور محسن، امانت کے ہم عصر اور ہم وطن ہیں۔ ان تحریری مآخذوں کے علاوہ امانت کے بیٹے فصاحت اور پوتے بلاغت کے بیانوں سے بھی مدد لی ہے اور ایک آدھی بات نادر لکھنوی کے تذکرۂ نادر اور صابر دہلوی کے ''گلستانِ سخن'' سے بھی لی ہے۔ یہ دونوں بھی امانت کے ہم عصر تھے۔''

(لکھنؤ کا عوامی اسٹیج صفحہ ۱۵۰)

مسعود صاحب کے اس بیان کے ساتھ ساتھ اگر کتابیات کی اس فہرست پر بھی نظر ڈالیں جو کتاب کی ابتدا میں شامل کی گئی ہے تو یہ کہنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں ہوتی کہ ہر بیان نہایت مستند اور حقیقت حال کی منہ بولتی تصویر ہے۔

اس کتاب کے دیباچے میں ہی مسعود صاحب اُن غلط بیانیوں کی بھی تصحیح کر دیتے ہیں جو امانت کو اُردو کا پہلا ڈراما نگار اور ''اندر سبھا'' کو اُردو کا پہلا ڈراما قرار دیتے ہوئے غیر محتاط محققین نے عام کیں۔ اسی طرح بعض حضرات کے اس خیال کی بھی انھوں نے تردید کی کہ ''شکنتلا'' ناٹک اُردو کا پہلا ڈراما اور نواز پہلا ڈراما نگار ہے اور آخر میں بڑے وثوق کے ساتھ اندر سبھا کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے:۔

''اندر سبھا اُردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے لیکن اس سے اُس کی تاریخی اہمیت میں کوئی کمی نہیں ہوئی۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لیے لکھا

اور کھیلا گیا۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظرِ عام پر آیا اور سینکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔ وہ اُردو کا پہلا ڈراما ہے۔ جو ناگری، گجراتی اور مرہٹی خطوں میں بھی چھاپا گیا اور اُس کا ترجمہ جرمن زبان میں کیا گیا۔''

(دیباچہ، صفحہ 11)

اس دیباچے سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اندر سبھا کا ایک اچھا ایڈیشن سب سے پہلے محمد عمر نور الٰہی صاحبان نے ۱۹۲۶ء میں شائع کیا تھا۔

دیباچے کے بعد ''اُردو عوامی اسٹیج کا بانی ـــــ امانت لکھنوی'' کے عنوان سے مستند مآخذ کی مدد سے امانت کی حیات وادبی خدمات، اولاد، تلامذہ، رعایت لفظی، مرثیہ گوئی، نثر نگاری وغیرہ کے بارے میں معلومات فراہم کرنے کے ساتھ ساتھ اندر سبھا کا سبب تالیف پوری تفصیلات کے ساتھ درج کرتے ہیں۔ لیکن ابتدا میں ناٹک ساگر کے مؤلفین اور سید امتیاز علی تاج کے خیالات کی تردید کرتے ہوئے شواہد کے ساتھ اس بات کو پیش کرتے ہیں کہ نہ تو واجد علی شاہ کے دربار میں کوئی فرانسیسی تھا اور نہ امانت کی رسائی شاہی دربار تک تھی۔ متذکرہ حقائق کو وہ اس دور کے تاریخی، سوانحی اور دوسرے صحیفوں کی روشنی میں پیش کرتے ہوئے فرماتے ہیں:-

> ''کسی مورخ، کسی سوانح نگار، کسی تذکرہ نویس نے واجد علی شاہ کے عہد میں، بل کہ انتزاع سلطنت کے پچاس ساٹھ برس بعد تک، یہ کہیں نہیں لکھا کہ واجد علی شاہ کے درباریوں میں کوئی فرنگی بھی تھا اور نہ یہ کہ امانت کا شاہی دربار سے کوئی تعلق تھا۔ واجد علی شاہ نے اپنی کتابوں میں جگہ جگہ اپنے درباری شاعروں کا ذکر کیا ہے، رقص وسرود کے جلسوں کا بیان کیا ہے اور ان کے حکم یا فرمائش سے جو ناٹک تیار کیے گئے تھے، ان کا تفصیلی حال لکھا ہے مگر امانت اور اندر سبھا کا کہیں نام بھی نہیں لیا ہے۔''
>
> (ص ۴۹-۴۸)

اس کے بعد امانت کے فرزند اکبر سید حسن لطافت کے حوالے سے سبب تالیف

بتاتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''احباب نے فرمائش کی کہ قصۂ راجا اندر اس طرح نظم کیجیے کہ جس میں غزلیں اور مثنوی اور نثر اور ٹھمری اور ہولیاں اور بسنت اور ساون اور دادرے اور چھند ہوں تاکہ اس زبان میں بھی طبیعت کی جودت اور ذہن کی رسائی دیکھیں۔ بہ سبب اصرار ہر دوست و یار چاروناچار ۱۲۶۵ھ میں یہ قصہ تصنیف کیا اور 'اندر سبھا' اس کا نام رکھا۔''

لیکن امانت خود ''اندر سبھا'' کی شرح میں ''سبب تالیف کتاب اندر سبھا کے عنوان کے تحت جو کچھ فرماتے ہیں وہ قدرے مختلف ہے۔ ملاحظہ کیجیے:-

> ''وضع کے خیال سے کہیں جاتا تھا نہ آتا تھا۔ زبان کی وابستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا۔ ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی، یگانہ ازلی، رفیق شفیق، مونس و غم گسار، قدیمی جاں نثار، شاگرد اوّل، موزوں طبیعت، تخلص عبادت، عاشق کلام امانت، انھوں نے ازراہِ محبت کہا کہ بے کار بیٹھے بیٹھے گھبرانا عبث ہے۔ ایسا کوئی جلسہ رہس کے طور پر طبع زاد نظم کیا چاہیے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہووے اور خلق میں شہرت ہوئے۔ آخر الامر موافق ان کی فرمائش کے بندہ اُس کے کہنے پر آمادہ ہوا۔''
>
> (صفحہ ۵۰)

ان بیانات کی روشنی میں مسعود صاحب کہتے ہیں ''اندر سبھا'' کی تخلیق میں واجد علی شاہ کا کوئی ہاتھ نہ تھا اور نہ اس میں انھوں نے راجا اِندر کا کردار ہی نبھایا۔

مسعود صاحب امانت کے فرزند اکبر لطافت کے بتائے سال تصنیف (۱۲۶۵ھ) کی بھی قرائن سے اصلاح کر کے اسے ۱۲۶۸ء قرار دیتے ہیں اور ڈیڑھ برس بعد اس کا جلسہ تیار ہو کر ۱۲۷۰ھ میں پیش کیے جانے کی بات کرتے ہیں جو ۱۲۷۱ھ میں چھپ کر خاص و عام تک پہنچتا ہے۔ مسعود صاحب نے اندر سبھا کے دوسرے مطبوعہ نسخوں کی تفصیلات بھی درج کردی ہیں اور یہ بھی بتایا ہے کہ سال ڈیڑھ سال کے اندر ہی اندر سبھا کئی بار مختلف چھاپہ خانوں سے چھپی لیکن چھاپنے والوں کی بے احتیاطی کی وجہ سے اس میں بہت سی غلطیاں بھی راہ پا گئیں۔ چناں چہ کتاب کی تصحیح مصنف سے کرا کے اُسے پھر شائع کیا گیا۔ تصحیح کے دوران مصنف نے اس نسخے میں سے بہت سی غزلیں نکال دیں اور بہت سوں کا اضافہ بھی کیا۔

مسعود صاحب نے دوسرے نسخوں سے مقابلہ کر کے تبدیلیوں اور اضافوں کی بھی نشان دہی کردی ہے۔

مصنف نے "اندر سبھا کے مآخذ کا بھی تفصیل سے جائزہ لیا ہے اور اس دور کے مختلف قصوں، داستانوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ امانت نے اس دور کے بہت سے قصوں سے عناصر اخذ کر کے اس قصے کو تیار کیا۔ وہ لکھتے ہیں:

> "اندر سبھا" کے قصے میں کوئی نئی چیز نہیں ہے، جو چیزیں مدت سے زبانی قصوں کہانیوں میں مشہور تھیں انھیں کو لے کر امانت نے اپنا ناٹک مرتب کرلیا اور اس کی ترتیب میں بھی کوئی خاص ندرت پیدا نہ کر سکے۔ امانت کا خاص کارنامہ یعنی اندر سبھا کا طبع زاد پہلو صرف یہ ہے کہ اس کے گیت، غزلیں، منظوم مکالمے سب امانت کی فکر کا نتیجہ ہیں۔"

(صفحہ ۹۵)

"اندر سبھا" کے مقامات سے بھی مصنف نے بڑی تفصیلی بحث کی ہے۔ سنگلدیپ، پرستان، قاف، آسمان، اختر نگر اور ہندوستان یہاں تک کہ زمین تک کی حقیقی صورت حال کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ قصے کا تعلق تو کسی اُور دنیا سے ہے لیکن اُسے چوں کہ زمین پر پیش کیا جانا مقصود ہے اس لیے بار بار یہ ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ یہ رہس پرستان میں نہیں زمین پر کھیلا جا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ بڑی تحقیق سے اُن مقامات کے بارے میں بھی معلومات فراہم کردیتے ہیں جو دراصل زمین پر نہیں کسی ایسی جگہ پر ہیں جس کا زمین سے دُور کا بھی رشتہ نہیں ہے۔

"اِندر سبھا" کی زبان سے متعلق وہ فریڈرش روزن کے پیش کردہ خیالات کی تعریف کرنے کے باوجود اُن سے اتفاق نہیں کرتے اور کہتے ہیں کہ "حقیقت میں سب گیتوں کی زبان یکساں ہے۔ بعض گیتوں میں اُردو کا عنصر بھی پایا جاتا ہے۔ کسی میں کم اور کسی میں زیادہ لیکن یہ کمی زیادتی محض اتفاقی ہے اور اتنی نمایاں نہیں ہے کہ اس کی بنیاد پر زبان کے اعتبار سے گیتوں کو دو قسموں میں تقسیم کیا جائے۔"

اس حصے میں موصوف اندر سبھا کی زبان کا بڑی تفصیل سے جائزہ لیتے ہوئے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں:۔

''اندر سبھا میں اُردو اشعار، اُردو نثر، اور ایک اُردو گیت کی مجموعی مقدار ساڑھے چار سو بیت اور مخلوط زبان کے گیتوں کی مقدار نوے بیت کے قریب ہے۔ یعنی کتاب کے چھ حصوں میں سے پانچ حصے اُردو میں اور ایک حصہ مخلوط زبان میں ہے۔''

اندر سبھا کیسی جگہوں پر کھیلی جاتی تھی آیا اس کے لیے کوئی تھیٹر یا عمارت تیار کی گئی تھی یا نہیں اس کے بارے میں بھی مستند شواہد کی بنا پر معلومات فراہم کی گئی ہیں۔ یہ ایک عوامی کھیل تھا اس لیے اسے اس طرح سے کھیلا جاتا رہا جس طرح قدیم ہندوستان میں رہس پیش کیے جاتے تھے۔ یعنی کھلے میدانوں، کھیتوں کھلیانوں، چوپالوں یا صحنوں میں — مسعود صاحب بعض جزئیات کے اعتبار سے اندر سبھا کو قدیم ہندوستانی، قدیم یونانی اور انگلستان کے عہد الزبتھ کے ڈرامے سے بھی مشابہ قرار دیتے ہیں۔ قدیم ہندوستانی اسٹیج پر ان کے مطابق صرف پچھلا پردہ پڑا ہوتا تھا۔ ملکہ الزبتھ کے زمانے میں بھی اسٹیج پر صرف پچھلا پردہ ہوتا تھا۔ کھیل کو مناظر میں تقسیم نہیں کیا جاتا تھا۔ اندر سبھا میں بھی یہ نہیں کیا گیا ہے۔ اس طرح عناصر ترکیبی اور پیش کش کے اعتبار سے بھی ان میں بہت حد تک مشابہت دکھائی دیتی ہے۔ کورس کی موجودگی، اداکاروں کا مصنوعی چہرے لگانا وغیرہ دونوں روایتوں میں نظر آتا ہے۔

اندر سبھا میں برتی گئی پوشاکوں کی تفصیلات کو بھی بڑی محنت اور تخصیص سے جمع کیا گیا ہے۔ یہ ساری معلومات شرح اندر سبھا سے حاصل کی گئی ہیں۔

یہ بات شاید کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ اندر سبھا کو اپنے دور میں بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ اور اسے جگہ جگہ نہ صرف چھاپا گیا بل کہ تیار کر کے پیش بھی کیا جاتا رہا۔ مسعود صاحب کی اطلاع کے مطابق ''انڈیا آفس لائبریری لندن میں اندر سبھا کے ۴۸ مختلف ایڈیشن موجود ہیں۔ ان میں گیارہ ناگری خط میں، پانچ گجراتی خط میں اور ایک گورمکھی خط میں ہے۔'' اس سے بھی اس کی مقبولیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ اندر سبھا کی مقبولیت کی وجہ سے دوسرے لوگوں نے جو اس طرح کے ناٹک لکھے موصوف ان کی تفصیلات بھی درج کر دیتے ہیں۔ اس مقالے میں اس طرح کی گیارہ کتابوں کا ذکر ہے۔ کچھ ناٹکوں کے بارے میں ڈاکٹر عشرت رحمانی اور سید امتیاز علی تاج کو جو غلط فہمی ہوئی تھی اس کا بھی ازالہ کیا

ہے۔ مداری لال کی اندر سبھا کے بارے میں عام غلط فہمی کا بھی نہ صرف ازالہ کیا ہے بل کہ مداری لال کے بارے میں بھی بڑی محنت اور عرق ریزی سے معلومات جمع کر کے اس مقالے میں محفوظ کر دی ہیں۔ پارسی تھیٹریکل کمپنیوں کے لیے بھی اندر سبھا کو مرتب کروا کر پیش کیا جاتا رہا جو ضرورت کے مطابق اس میں ترمیم اور اضافہ بھی کرتی رہیں۔

مسعود صاحب امانت کے دوہرے تخلص کے بارے میں مولفین ناٹک ساگر کی رائے کی بھی تردید کرتے ہوئے امانت کی اپنی پیش کردہ وجہ کو مستند تصور کرتے ہیں۔ چوں کہ امانت کو یقین تھا کہ شرفا اس قصے کو مخرب اخلاق تصور کرتے ہوئے پسند نہ کریں گے۔ اس لیے اس میں اس نے تخلص بدل کر استاد کر دیا۔ لیکن غزلوں کی وجہ سے پہچانا گیا۔ میرا خیال ہے یہ بھی صحیح وجہ نہیں ہے کیوں کہ متن میں دو غزلیں ایسی ہیں جن میں امانت تخلص ہی برتا گیا ہے۔ میرا خیال ہے اس میں وزن یا بحر کی مجبوری بھی ہو سکتی ہے۔ جہاں جو تخلص وزن میں آ گیا وہاں اُسے استعمال کر لیا۔ بہر حال مسعود صاحب امانت کی اپنی دلیل کو وزن و وقار عطا کرنے کے لیے بہت سے دوسرے حضرات کی آرا کو بھی اس حصے میں شامل کر دیتے ہیں۔

آخر میں شرح اندر سبھا کے ساتھ ساتھ اندر سبھا کا پورا متن بھی شامل کر دیا ہے تا کہ قارئین اگر چاہیں تو ان دونوں کا خود بھی مطالعہ کر کے رائے قائم کر سکیں۔

ضمیمے میں اندر سبھا کے گیتوں کی زبان کے صوتی، صرفی، نحوی، اور لفظی اختلافات کو بھی سامنے لایا گیا ہے۔

جہاں تک تحقیق کے فن کا تعلق ہے یہاں بھی ہمیں وہ خامیاں نظر آتی ہیں جن کا لکھنؤ کا شاہی اسٹیج کے زمرے میں ذکر کیا گیا ہے۔ لیکن جیسا پہلے بھی کہا گیا ہے ان سے صرف نظر کرنا ہی بہتر ہے۔

لوک کہانیوں کا آغاز وارتقاء

اس سے پہلے کہ لوک کہانیوں کے آغاز وارتقاء کی بات کی جائے آیئے پہلے یہ دیکھ لیا جائے کہ لوک ادب کس کو کہتے ہیں اور اس کی پہچان کے پیمانے کیا ہیں؟ مجموعی اعتبار سے لوک ادب کی خصوصیات حسب ذیل ہیں:

(۱) ان کے مصنف کے نام کا کوئی اتا پتا نہیں ہوتا نہ یہ علم ہوتا ہے کہ یہ کہانیاں کب وجود میں آئیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے انسان کے وجود کے ساتھ ہی ساتھ یہ بھی آپ ہی آپ بنتی چلی گئیں۔ اُن کا خالق پورا معاشرہ ہوتا ہے۔ وہ کسی ایک انسان کی نہیں پورے معاشرے کی ملکیت ہوتی ہیں۔

(۲) یہ زیادہ تر اجتماعی انسانی جذبات کی ترجمانی کرتی ہیں۔ کبھی کبھی انفرادی انسانی تجربات کی بھی ترجمانی کرتی ہیں پر ان کا اجتماعی تجربات کی صورت اختیار کر جانا ممکن ہوتا ہے۔ یعنی وہ انفرادی ہوتے ہوئے بھی اجتماعی احساسات کی ترجمانی کر سکتی ہیں یا کرنا ممکن ہوتا ہے۔

(۳) لوک گیت ہوں یا لوک کہانیاں اکثر و بیشتر یہ اجتماعی کاموں میں تحریک پیدا کرنے یا حوصلہ بڑھانے کے لیے تخلیق کیے جاتے ہیں اور محنت کے کام کرتے ہوئے یا تو گائے جاتے ہیں یا سنائے جاتے ہیں تا کہ اُن سے تحریک و حوصلے کے ساتھ ہی

ساتھ بصیرت بھی حاصل کی جا سکے۔ کہانیاں اکثر کام سے فراغت کے لمحوں کے دوران مسرت وبصیرت دونوں حاصل کرنے کا ذریعے بنتی ہیں۔

(۴) ان گیتوں کا عروضی آہنگ اپنے قاعدوں کے مطابق ہوتا ہے نہ کہ ہمارے بنائے ہوئے قاعدوں کے مطابق۔ اسی طرح کہانیوں کی اٹھان اُن کے فنی تقاضے، پلاٹ نگاری، کردار نگاری کے پیمانے بالکل مختلف اور لوک احساسات کے عین مطابق ہوتے ہیں۔

(۵) ان لوک قصوں کی بنیاد اُن اجتماعی تجربات پر ہوتی ہے جو زندگی کی دشوار گزار راہوں سے گزرتے ہوئے عوام حاصل کرتے ہیں یا حیات وکائنات سے متعلق سربستہ رازوں پر کمند ڈالتے ہوئے اُن کی جھولی میں قدرت جو بھی اور جتنی بھی خیرات ڈالتی ہے وہ ان قصوں کا روپ دھارن کر لیتی ہے یا پھر مصائب پر فتح پانے اور بہتر زندگی کو حاصل کرنے کی ازلی خواہش کو پیش کرتے ہیں۔

(۶) لوک ادب قنوطی بھی ہوتا ہے اور رجائی بھی۔ وہ ہمارے اچھے تجربات کو بھی موضوع بناتا ہے اور برے تجربات کو بھی۔ المیاتی بھی ہوسکتا ہے اور طربیاتی بھی۔

(۷) یہ اجتماعی شعور وبصیرت کا تخلیقی مکالمہ ہوتا ہے اور انھیں کو مسرت وبصیرت عطا کرنے کا ذریعے بھی۔

(۸) اس میں زندگی کے ہر تجربے کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ شاید ہی کوئی پہلو ایسا ہو جو اس کی دسترس سے باہر ہو۔ اس لیے زندگی کرنے کے جتنے آداب یہ ہمیں سکھاتا ہے کوئی دوسرا ادب نہیں سکھا سکتا۔

یہ کہنا بہت مشکل ہے کہ لوک ادب کی روایت کب شروع ہوئی کیوں کہ ہمارا علم تو صرف اُس ادب تک محدود ہے جو تحریری صورت میں ہم تک پہنچا ہے جب کہ یہ کہانیاں یا نظمیں، گیت ہزاروں سال تک سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتے رہے ہیں اس سے پہلے کہ تحریر کا علم ایجاد ہونے کے بعد انھیں قلم بند کیا جائے۔ چناں چہ دُنیا کا قدیم ترین ادب جو تحریری صورت میں ہم تک پہنچا ہے وہ تین ہزار سال قبل مسیح کے آس پاس تحریری صورت میں منتقل کیا گیا ہے اور اس کو سمیری زبان میں لکھا گیا ہے جو ایک زمانے میں جنوبی عراق کی سمیریائی تہذیب کی زبان تھی۔

یہاں یہ کہہ دینا بھی بے جا نہیں ہے کہ لوک ادب یا لوک کہانیاں دنیا کے قدیم ترین ادب میں شمار کی جاتی ہیں اور اس دور کی پیداوار ہیں جسے ہم ادب کی زبانی روایت کا نام دیتے ہیں" یہ وہ زمانہ ہے جب بنی نوع انسان نے تنہائی کی کوفت سے نجات حاصل کرنے کے لیے اپنی طرح کے دوسرے انسانوں سے مل بیٹھ کر انھیں اپنے تجربات سے روشناس کرنے کا سلسلہ شروع کیا۔ جیسا کہ اوپر کہا گیا یہ لکھنے پڑھنے کی منزل سے بہت پہلے کی بات ہے۔ روزمرہ بیان ہونے والے یہ تجربات آہستہ آہستہ کہانی کی شکل اختیار کرتے گئے۔ پھر جوں جوں انسانی ذہن شعور کی بالائی منزلوں کی طرف پرواز کرتا گیا یہ لوک کہانیاں بھی مختلف تمثیلی صورتیں اختیار کرتی چلی گئیں۔ بیانیہ کا اسلوب صیغہ واحد متکلم کی شکل اختیار کرتا چلا گیا۔ نجی واردات اب غیر شخصی تجربے کا روپ اختیار کر کے اجتماعی تجربے کی شکل اختیار کرنے لگی۔ اور اس طرح ان کا مقصد محض تفریح ہی نہیں تعلیم و تربیت کے ساتھ ہی ساتھ انسان کے تخلیقی جوہر کی پرورش و پرداخت بھی ٹھہرا۔ ہزاروں برس تک یہ لوک کہانیاں اسی طرح کے سینہ بہ سینہ نسلاً بعد نسل منتقل ہونے کے بعد ترمیم و اضافے کے نہ جانے کیسے کیسے مراحل سے گزرتے ہوئے اُس روپ تک پہنچیں جس میں وہ آج ہمارے سامنے موجود ہیں۔

اپنے اس طویل سفر کے دوران ابتدائی اور سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہونے والی منظوم و منثور لوک کہانیوں نے جو روپ اختیار کیے انھیں ہم آج متھ (ارسطور) لی جینڈ (روایت) نظریہ تخلیق سے متعلق کہانیاں، روایتی، جانوروں کی کہانیاں کو نتی فیبل، معمے، بیانیہ کہانیاں، ہیروز سے متعلق کہانیاں، جادوگروں سے متعلق کہانیاں، تعزیری کہانیاں اور ادبی گفتگو سے تعلق رکھنے والی کہانیاں قرار دیتے ہیں۔ تاہم اسے ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ جب یہ کہانیاں تخلیق کی گئیں اس وقت اُن کے تخلیق کاروں کو یہ شعور حاصل نہیں تھا کہ وہ انھیں فنی اعتبار سے ایک دوسرے سے ممیز کر سکتے ہیں۔ اس لیے ان لوک کہانیوں میں مختلف عناصر بیک وقت کارفرما نظر آتے ہیں۔ ان کہانیوں کی گروہ بندی کا کام بھی بہت بعد میں کیا گیا لیکن یہ کوشش کوئی زیادہ سودمند ثابت ہوتی نظر نہیں آتی۔ موضوع کے اعتبار سے یا پھر کرداروں کے ناموں کی مناسبت سے اُن کے عنوان مقرر کر دیے گئے ہیں۔

''یہاں یہ بات کہہ دینا بھی بے جا نہیں ہے کہ اس ابتدائی زمانے میں لوک کہانی کی جتنی قسمیں وجود میں آئیں وہ سبھی کم و بیش تمثیل ہی کی مختلف صورتیں تھیں۔'' (کہانی کا ارتقاء)

تمثیل ایک ایسی منظوم و منثور کہانی ہوتی ہے جس کی دو سطحیں ہوں۔ دو معنے ہوں ایک بنیادی اور دوسرے ضمنی، اس کہانی کو دو سطحوں پر پڑھا، سمجھا اور بیان کیا جا سکتا ہے۔

تمثیل، فیبل اور پیرابل کے درمیانی رشتوں کو ٹھیک طور پر سمجھنے کے لیے درج ذیل عربی فیبل کارآمد ثابت ہو سکتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

ایک مینڈک اور ایک بچھو دریائے نیل کے ساحل پر ملے۔ دونوں کو دریا پار کرنا تھا۔ میڈنک نے بچھو سے مخاطب ہوتے ہوئے کہا کہ اگر وہ اُسے ڈنک نہ مارنے کا وعدہ کرے تو وہ اُسے اپنی پیٹھ پر بٹھا کر دریا پار کرا سکتا ہے۔ بچھو نے مینڈک کی اس شرط کو قبول تو کر لیا لیکن وہ یہ کہے بغیر نہ رہ سکا۔ ''میں اس شرط پر اُسی وقت تک کاربند رہوں گا جب تک تم مجھے ڈبونے کی کوشش نہیں کرتے۔''

اس باہمی معاہدے کے بعد دونوں نے دریا پار کیا لیکن دوسرے کنارے پر پہنچ کر مینڈک کی پیٹھ سے اترتے ہوئے بچھو اُسے ڈنک مارنے سے باز نہ رہ سکا۔

''تم نے ایسا کیوں کیا؟'' دَم توڑتے ہوئے مینڈک نے بچھو سے پوچھا۔

''میں نے ایسا کیوں کیا؟'' بچھو نے حیرت سے جواب دیتے ہوئے کہا ''کیا تم نہیں جانتے ہم دونوں عربی ہیں۔''

اس فیبل میں اگر ہم مینڈک کی جگہ مسٹر گڈول (خیر خواہی) یا مسٹر پروڈنس (مصلحت اندیشی) اور بچھو کے لیے مسٹر ٹریچری (غداری) یا مسٹر ٹوفیس (دومنہ والا شخص، شاطر، فراڈ، دھوکے باز) استعمال کریں، نیل کی جگہ کسی بھی دوسرے دریا کو برتیں اور ''ہم عربی ہیں'' کی جگہ ہم دونوں انسان ہیں کہ الفاظ رکھ دیں تو یہ فیبل تمثیل میں مبدل ہو جائے گی۔ دوسری طرف ہم مینڈک کو باپ اور بچھو کو بیٹے میں بدل دیں اور بیٹے سے یہ کہلوائیں: ''ہم دونوں خدا کے بیٹے ہیں نا؟'' تو یہ انسانی فطرت کی برائی اور باپ کو قتل کرنے کے عظیم گناہ سے تعلق رکھنے والی پیرابل کی شکل اختیار کر لے گی۔''

اسطور (فیبل) کے معنی ایک فرضی، من گھڑت بیانیہ کہانی کے ہوتے ہیں یہ بھی نظم

ونثر میں لکھی ایک ایسی کہانی ہوتی ہے جس کے آخر میں کوئی اخلاقی سبق بھی دیا رہتا ہے۔ ان کے کردار انسان اور حیوان دونوں ہوتے ہیں کبھی کبھی بے جان اشیا کو بھی کرداروں کے طور پر برتا جاتا ہے جو انسانوں کی طرح بولتی اور خیالات کا اظہار کرتی ہیں۔ یہ کردار اکثر کسی نہ کسی انسانی کم زوری کی نمائندگی کرتے ہیں۔

روایت یا سیرۃ الاولیاء (لیجنڈ) بنیادی طور پر وہ کہانیاں تھیں جو درویشوں، ولیوں یا درویشانہ زندگی سے تعلق رکھتی تھیں تا کہ انھیں کلیسا یا خانقاہوں کے طعام خانوں میں پڑھا یا سنا جا سکے۔ اس اعتبار سے ان کہانیوں کو سوانح کے زمرے میں ہی رکھا جانا چاہیے۔

دیو مالا (متھ) کی اصطلاح عام طور پر ایسی کہانی کے لیے استعمال کی جاتی ہے جو سچی نہ ہو اور جس میں مافوق الفطرت عناصر پائے جائیں۔ یا کم سے کم وہ ایسے انسان ہوں جو غیر معمولی قدرت یا خصوصیت کے مالک ہوں۔ متھ کا تعلق ہمیشہ اشیاء کی تخلیق سے ہوتا ہے۔ متھ ہمیں بتاتی ہے کہ مظاہر کائنات سے تعلق رکھنے والی کوئی شے کس طرح وجود میں آئی۔

پریوں کی کہانی (فیری ٹیل) ایک ایسی نثری بیانیہ کہانی ہوتی ہے جو کسی ایسے ہیرو یا ہیروئن کی کامیابیوں یا ناکامیوں کو بیان کرتی ہے جو مختلف مافوق الفطرت مہمات سر کرنے کے بعد ہمیشہ کے لیے آرام وسکون کی زندگی گزار رہے ہوتے ہیں۔ جادو، ٹونا، بہروپ اور منتر ان کے اہم عناصر ہیں۔ جو اکثر انسانی فطرت اور نفسیات کو بڑی خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں۔ اسے لوک کتھا بھی کہہ سکتے ہیں جس میں پریاں، چڑیلیں، جادوگر، دیو، آدم خور جن، بھوت، پریت، شیطان، بھتنے اور ایسے ہی دوسرے کردار غیر معمولی کارنامے انجام دیتے ہیں۔

عالمی سطح پر لوک ادب خصوصاً لوک کہانیوں کے ارتقاء کے سفر کی نشاندہی کرنا نہ تو ممکن ہے نہ آسان کیوں کہ جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے یہ انسانی ذہن کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ ارتقاء کی مختلف منزلوں سے گزرتی رہی ہیں۔ پھر یہ بھی کہ یہ تہذیب کے اُس دَور کی پیداوار ہیں جب ابھی تحریر کا فن ایجاد نہیں ہوا تھا اس لیے ان کے ارتقاء کی صرف اتنی ہی روداد ہمیں معلوم ہے جو ان کے تحریری صورت اختیار کرنے کے بعد وجود میں آئی۔ چناں چہ ان کے قدیم ترین نمونے وہی ہیں جنھیں جنوبی عراق کی سُمیریائی زبان سے منسوب کیا گیا ہے اور

جن کی قدامت کسی بھی طرح تین یا چار ہزار سال سے زیادہ قرار نہیں پاتی۔ ایک زمانے تک گل گامش کو دُنیا کی قدیم ترین لوک کہانی تصور کیا جاتا تھا لیکن مزید مواد حاصل ہو جانے کے بعد اب سمیریائی زبان کی ہی کچھ اور لوک کہانیاں سامنے آ گئے ہیں جنھیں دُنیا کی قدیم ترین لوک کہانیوں میں شمار کیا جانے لگا ہے۔

سمیریائی زبان کے بعد گیارہویں بارہویں صدی قبل مسیح کی وہ لوک کہانیاں سامنے آتی ہیں جنھیں مصری تہذیب کی دین قرار دیا جاتا ہے، اور جن میں سمندری بیڑ وں کے کپتانوں کے تجربات اور بحری قزاقوں کے ہاتھوں لٹنے والے بحری قافلوں کے قصے بیان کیے گئے ہیں۔

اس کے بعد یونانیوں کے ہاتھوں خصوصاً ہومر کے قلم سے لوک کہانیوں کو وہ عروج نصیب ہوتا ہے جو نہ تو اس سے پہلے انھیں حاصل ہوا تھا نہ اُس کے بعد حاصل ہوا۔ بل کہ اگر یہ کہا جائے کہ یونانیوں کے ہاتھوں ہی سائنس اور فلسفے کی کرشما سازیوں کے آغاز کی وجہ سے ان دیو مالائی قصوں پر سوالیہ نشان لگانے کا سلسلہ شروع ہو گیا جس نے ان کے پھیلاؤ کو تو نہیں ان کے ارتقاء کے سفر کی رفتار کو دھیما کر دیا۔

یونانیوں کے بعد لوک کہانیوں کے اس سفر کو کسی حد تک ہندوستان اور ایران کے لوک ادب کی روایتوں نے سنبھالا دینے کی کوشش تو کی پر وہ ارتقاء کی بجائے صرف تحفظ عطا کرنے کا کام ہی انجام دے سکیں۔ الف لیلہ، پنچ تنتر اور شاہنامہ کی لوک کہانیاں دراصل اپنے تہذیبی سرمائے کو نئے زمانے کی دست برد سے محفوظ کرنے کی ہی ایک کوشش تھی۔

اُردو میں لوک ادب کی روایت دوسری زبانوں کے مقابلے میں بہت بعد کی چیز ہے۔ اسے کسی بھی طرح تیرہویں صدی عیسوی سے پہلے تلاش نہیں کیا جا سکتا۔ اُردو زبان کا ارتقا چوں کہ مختلف زبانوں کے اشتراک سے ہوا ہے اس لیے اُس کے لوک ادب کی روایت بھی دوسری زبانوں کے لوک ادب سے غذا حاصل کرتی رہی ہے، مثلاً بہار میں اُردو کا لوک ادب مگہی، بھوجپوری اور میتھلی سے اثرات قبول کرتا رہا ہے۔ چناں چہ اُردو میں لوک ادب کی تاریخ خالصتاً اُردو کی نہ ہوگی بل کہ بولیوں کے ادغام سے جو صورت سامنے آتی ہے وہی اس کی تاریخ مرتب کرتی ہے۔ ہاں حافظے کی روایت سے ہم تک پہنچنے والی داستانیں یقیناً

خالص اُردو کے لباس میں ہیں۔''

(اُردو میں لوک ادب، ص ۳۵-۳۴)

تاہم اس بات کو بھی ذہن میں رکھیے کہ مقامی بولیوں اور زبانوں کے قصوں کے علاوہ اُردو لوک ادب نے عربی اور فارسی کی لوک ادب روایتوں سے بھی خاصا استفادہ کیا ہے نیز پنچ تنتر کی کہانیوں کے اثرات بھی اُردو لوک کہانیوں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ یہ اثرات اُنیسویں صدی کے نصف اوّل تک کے اُردو ادب خصوصاً اُردو فکشن میں ہم کو واضح صورت میں نظر آتے ہیں اس کے بعد حقیقت نگاری کی روایت ان اثرات کی راہیں مسدود کر دیتی ہے۔ ہاں البتہ بیسویں صدی کے نصف اوّل کے بعد یہ اثرات ایک بار پھر علائم کی شکل اختیار کر کے ہمارے فکشن میں نظر آنا شروع ہوتے ہیں خصوصاً انتظار حسین، انور سجاد، بانو قدسیہ، اور صلاح الدین پرویز کے افسانوں اور ناولوں میں ان کا واضح اثر ونفوذ ایک بار پھر دکھائی دیتا ہے۔ ۱۹۸۰ء کے بعد کے مابعد جدید دور کے افسانوں اور ناولوں میں بھی ان اثرات کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں گو ایسا خال خال ہی ہوتا ہے۔

داستان کی تنقید — گیان چند جین

پروفیسر ڈاکٹر گیان چند جین اُردو کے صف اوّل کے محققوں میں شمار ہوتے ہیں اگر چہ ماہر لسانیات، ماہر عروضیات اور نقاد کی حیثیت سے بھی اُن کا مرتبہ کسی سے کم نہیں ہے تاہم محقق کی حیثیت سے ان کی شخصیت اس قدر ہمہ گیر ہے کہ دوسری ساری شخصیات اس کے سامنے دبی ہوئی سی محسوس ہوتی ہیں۔ اسی لیے مجموعی اعتبار سے اُن کی پہچان محقق کی حیثیت سے ہی قائم ہوئی ہے۔

محقق کی حیثیت سے ان کے جو کام داد و تحسین کی منزل تک پہنچے اُن میں حسب ذیل خصوصیت کے حامل ہیں:-

(۱) اُردو کی نثری داستانیں ۱۹۴۹، ۱۹۵۴، ۱۹۸۷ء

(۲) اُردو مثنوی شمالی ہند میں ۱۹۴۹، ۱۹۸۷ء

(۳) کھوج ۱۹۹۰ء

(۴) اُردو ادب کی تاریخ ۱۷۰۰ء تک، بہ اشتراک ڈاکٹر سیدہ جعفر

جہاں تک داستان کی تنقید و تحقیق کا تعلق ہے اُن کی پہلی اور چوتھی کتاب کے علاوہ بہت سے مضامین ایسے ہیں جو مختلف اوقات پر لکھ کر برصغیر کے مقتدر رسائل میں شائع ہوئے۔ ان میں سے کچھ کی تفصیل حسب ذیل ہے:-

(۱) گل بکاولی کی تاریخ اور ماخذ	آج کل	۱۵ر فروری ۱۹۴۹ء
(۲) قصۂ حاتم طائی کی تاریخ	شعاع اُردو الٰہ آباد	مارچ ۱۹۴۹ء
(۳) کلیلہ و دمنہ کی تاریخ	نگار لکھنؤ	مئی ۱۹۴۹ء
(۴) فسانۂ عجائب	فاران کراچی	جون ۱۹۴۹ء
(۵) بوستان خیال کی تاریخ	مخزن لاہور	جولائی ۱۹۴۹ء
(۶) الف لیلہ کا تحقیقی مطالعہ	۱-اُردو کراچی	جنوری ۱۹۵۰ء
	۲-روح ادب کراچی	جنوری ۱۹۵۰ء
(۷) اُردو کے سنسکرت الاصل قصے	۱-اُردو کراچی	جولائی ۱۹۵۰ء
	۲-۱۹۵۰ء کا بہترین ادب (پاکستان)	
(۸) چند فراموش شدہ داستانیں	آج کل اُردو کراچی	جنوری ۱۹۵۱ء
(۹) شمالی ہند کا پہلا سلیس نثر نگار مہر چند	۱-نیا دور لکھنؤ	جون ۱۹۶۱ء
	۲-تحریریں	
(۱۰) دنی داستانیں	آج کل	اپریل ۱۹۶۴ء
(۱۱) داستان نویسی میں نول کشور پریس کی خدمات	تعمیر ہریانہ چنڈی گڑھ	جولائی ۱۹۷۱ء
(۱۲) زریں کا فارسی چہار درویش	۱-تحریر سہ ماہی دلی	جنوری تا مارچ ۱۹۷۸
(۱۳) مہجور کی گلشن نو بہار	نذر حمید	۱۹۸۱ء
(۱۴) چار درویش کے پہلے درویش کی سیر کا ماخذ	ہماری زبان	۲۲ نومبر ۱۹۸۳ء
(۱۵) فسانۂ عجائب سے متعلق کچھ تحقیقی مشاہدات	آج کل دلی	فروری ۱۹۸۴ء
(۱۶) فسانۂ عجائب کا ابتدائی متن	۱-اُردو کراچی شمارہ:۱	۱۹۸۶ء
	۲-آج کل دہلی	مئی ۱۹۸۶ء

''داستان کی تنقید'' کا جہاں تک تعلق ہے ڈاکٹر جین کا سب سے اہم کام ''اُردو کی نثری داستانیں ہے جس پر انھیں الٰہ آباد یونیورسٹی سے ڈی فل کی ڈگری حاصل ہوئی لیکن

ڈی فل کے لیے موصوف نے جو مقالہ داخل کیا اس میں اور آج جو مقالہ کتابی صورت میں ہمارے سامنے ہے اس میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اُس کے اس وقت تک تین ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور ہر نئے ایڈیشن کی طباعت سے پہلے اُس میں ترمیم و اضافہ کیا جاتا ہے تاکہ نئی معلومات شامل کی جاتی رہیں۔ اس لیے یہ کہنا بے جا نہیں ہے کہ اُردو کی نثری داستانوں سے متعلق شاید ہی کوئی بات ایسی ہو جو اس میں ہمیں نہ ملے —— اس کے پہلے دو ایڈیشن انجمن ترقی اُردو پاکستان اور تیسرا ایڈیشن یوپی اُردو اکادمی لکھنؤ نے شائع کیے ہیں۔ زیرِ نظر مقالہ اسی کے جائزے تک محدود ہے۔

اس سے پہلے کہ میں اس مقالے میں ملنے والے اُن شواہد کا ذکر کروں جن سے ڈاکٹر جین کی تنقیدی بصیرت اُبھر کر سامنے آجاتی ہے میں موصوف کے بارے میں ایک خاص بات کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ ہمارے ہاں محققین کے بارے میں اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ اُن کی تنقیدی بصیرت اتنی گہری نہیں ہوتی جتنی تحقیقی ژرف نگاہی انھیں حاصل ہوتی ہے اس لیے تاریخ ادب ہو یا کوئی تذکرہ ان دونوں گروہوں کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کر کے پیش کیا جاتا ہے جین صاحب کے یہاں یہ بات نہیں ہے۔ میں نے جب پی ایچ ڈی کے لیے انھیں کی قیادت میں کام کرنا شروع کیا تو انھوں نے مجھے تحقیق کی طرف لے جانے کے لیے ''اُردو ادیبوں کی سوانحی لغت'' تیار کرنے کا مشورہ دیا۔ تقریباً پانچ چھ ماہ میں نے اس موضوع پر کام بھی کیا لیکن جب رجسٹریشن کے لیے بورڈ آف ریسرچ اسٹڈیز کی میٹنگ ہوئی تو وائس چانسلر نے انھیں مشورہ دیا کہ چوں اس نوجوان کے پاس انگریزی زبان و ادب کی معلومات بھی ہیں اس لیے بہتر ہے کہ اس سے انگریزی اور اُردو ادب کا کوئی تقابلی مطالعہ یا انگریزی ادب کا اُردو ادب پر اثر قسم کا کام کرایا جائے جو آنے والی نسلوں کے لیے مفید ہو۔ اور وائس چانسلر چوں کہ خود بھی کئی زبانوں پر دسترس رکھتے تھے اس لیے انھوں نے خود ہی موضوع بھی پیش کر دیا جس کو بورڈ نے منظور کر لیا اور جین صاحب سے کہا کہ وہ خاکہ تیار کر کے وائس چانسلر صاحب کو بھیجیں جنھیں یہ اختیار دیا گیا کہ اگر خاکہ درست ہو تو منظور کر لیں۔ اگلے روز جین صاحب نے مجھے اپنے سامنے بٹھا کر میز کی دراز سے اپنی کاپی نکال لی اور آدھ پون گھنٹے کے اندر خاکہ تیار ہو گیا۔ مجھے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی کہ اُس خاکے میں یورپ کے جدید ترین ادبی رجحانات کا ذکر تھا — جین صاحب کی وہ کاپی جس کو درس دیتے

وقت وہ اکثر کھول کر اپنے سامنے رکھ لیا کرتے تھے ہر طرح کی معلومات کا ایک خزانہ تھی۔ وہ نئے سے نئے موضوع کے بارے میں کچھ نہ کچھ ضرور جانتے تھے بل کہ بڑے موثر انداز میں گفتگو کر سکتے تھے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انھوں نے جس موضوع پر بھی قلم اٹھایا اُسے اس حد تک معلوماتی بنانے کی کوشش کی کہ اس میں اضافہ کرنا اگر ناممکن نہیں تو مشکل ضرور نظر آئے۔ اُن کے قلم کا یہی اعجاز اردو کی نثری داستانیں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔

میں اس بات پر مکمل یقین رکھتا ہوں کہ نہ تو تحقیقی بصیرت کے بغیر تنقید ہو سکتی ہے اور نہ تنقیدی ژرف نگاہی کے بغیر تحقیق — "اُردو کی نثری داستانیں" میں بھی ہمیں یہ صورتحال نظر آتی ہے۔ یہ مقالہ تیرا ابواب پر مشتمل ہے جن کے بعد ضمیمہ اور کتابیات بھی شامل کی گئی ہے۔ کل صفحات کی تعداد ۹۲۰ ہے اور سائز ۱۸×۲۲/۸ ہے۔

اس مقالے کا آغاز ہی گوئٹے کے اس بصیرت افروز تنقیدی جملے سے ہوتا ہے۔ "فن کی انتہا حیرت ہے۔ اور پھر جین صاحب اس جملے کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں "اس معیار پر کوئی فن، ادب کی صنف افسانہ کا حریف نہیں ہو سکتا۔ ہر کامیاب افسانے کے واقعات کہیں نہ کہیں غیر متوقع سمت میں چل کھڑے ہوتے ہیں اور اس انوکھی چال کا کچھ جواز بھی ہوتا ہے۔ اس اچانک پن، اسی تحیر آفرینی میں داستانوں کی دل کشی کا راز پوشیدہ ہے۔" (ص ۱۵)

اس سے پہلے باب میں ہی جس کا عنوان "عہد قدیم میں قصہ گوئی" ہے جین صاحب فن افسانہ نگاری کے اہم پہلوؤں سے متعلق گفتگو کرتے نظر آتے ہیں وہ افسانے روز زندگی کے درمیانی رشتوں کی وضاحت کرتے ہوئے اس کی فنی، سماجیاتی اور بشریاتی حدود بھی متعین کرتے چلے جاتے ہیں۔ ذرا ان جملوں کو ملاحظہ کیجیے تو معلوم ہوگا کہ وہ صرف افسانہ ہی نہیں فنون لطیفہ کی ہر شاخ سے متعلق بڑی بصیرت افروز باتیں کر رہے ہیں:-

> "کہا گیا ہے کہ انسان کے مطالعے کا مناسب ترین موضوع انسان ہے۔ لیکن اس بیّن حقیقت کے ادعا کی ضرورت ہی کیا ہے جب کہ انسان نے ہمیشہ سب سے زیادہ دلچسپی اپنی ذات ہی میں لی۔ اُس نے خود بینی کے لیے مصوری اور بت گری ہی کے فنون ایجاد نہیں کیے بل کہ ان سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر آئینے کے لیے ادب کی اختراع کی۔ اس کی شاخ افسانہ

میں انسان نے کبھی اپنی واقعی زندگی کی نمائش کی تو کبھی اپنی خوش آئند اور آرزو کے تانے بانے جھلکائے۔ کبھی حقیقت کی دل شکن، مایوسیوں کو بے نقاب کیا تو کبھی حیات نو کے سہانے سپنوں کی عکاسی کی۔ زندگی کی جن آسائشوں اور لذتوں کا ارمان تھا افسانے میں وہ سب مہیا کرلیں۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ افسانہ حقیقت سے منہ موڑ کر زندگی سے فرار کرتا تھا۔'' (صفحہ ۱۵۰)

ان اقتباس پر غور کریں تو افسانے یا فکشن کے ساتھ ہی ساتھ فنون لطیفہ سے متعلق حسب ذیل نکات سامنے آتے ہیں:-

(۱) ہمارے سارے فنون لطیفہ کا موضوع خود انسان ہے۔ داستان، افسانہ یا ناول بھی اسی مطالعے کا روپ ہیں۔

(۲) فنون لطیفہ خصوصاً ادب کی ایجاد و اختراع انسان نے خود بینی کے لیے کی۔

(۳) افسانہ کبھی حقیقی زندگی کو پیش کرتا ہے کبھی زندگی کیسی ہونی چاہیے اُسے پیش کرتا ہے۔

(۴) کبھی افسانہ اُن محرومیوں کی تلافی کرتا ہے جو روزمرہ زندگی اس کی جھولی میں ڈالتی ہے۔

(۵) افسانہ زندگی سے آنکھ ملانے کا فن ہے اس سے منہ موڑ کر فرار حاصل کرنے کا وسیلہ نہیں۔

جین صاحب کے مندرجہ بالا الفاظ میں مجھے دنیا کے اہم ناقدین کے خیالات کی گونج سنائی دیتی ہے۔ ان ناقدین میں افلاطون اور ارسطو سے لے کر فرائڈ تک بہت سے اہل نظر شامل ہیں۔ مندرجہ بالا نکات سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے جین صاحب داستان یا افسانے کو محض خیالی چیز نہیں بل کہ زندہ حقیقت کی تصویر تصور کرتے ہیں۔ ایک جگہ اس موضوع سے بحث کرتے ہوئے فرماتے ہیں:-

''افلاطون کے نزدیک عالم شہود اعیان کی ناقص نقل ہے اور ادب اس کی ناقص نقل، کذب در کذب ہے۔ لیکن ارسطو کا قول ہے کہ تخلیقی فن پارے میں بھی ایک صداقت ہوتی ہے، جسے حقیقت شعری کہہ سکتے ہیں۔ اس کی صحت میں شبہہ نہیں ہونا چاہیے، کیوں کہ یہ فطرت انسانی پر نظر رکھتی ہے

اور تاریخی صداقت کے مقابلے میں زیادہ آفاقی اور دوامی ہوتی ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ افسانے میں سوائے نام اور تاریخ کے ہر شے صحیح ہے۔ اور تاریخ میں سوائے نام اور تاریخ کے کچھ صحیح نہیں۔''انسانی جذبات اور شعور کا ارتقاء دیکھنا ہو تو تواریخ کے اوراق ہماری رہنمائی نہ کریں گے۔ اُس کی کھوج ادب بالخصوص افسانے کے عہد بہ عہد ارتقا ہی میں مل سکتی ہے۔'' (صفحہ ۱۴)

جین صاحب قصہ گوئی کو سب سے قدیم فن تصور کرتے ہوئے کہتے ہیں ''نطق کی صلاحیت اور قصہ گوئی میں فاصلۂ یک گام ہی تو ہے۔'' یعنی زبان کی عمر کے برابر ہی وہ قصہ گوئی کی عمر بھی قرار دیتے ہیں۔

قصہ گوئی کے آغاز سے متعلق جین صاحب بھی انھیں خیالات کا اظہار کرتے ہیں جنھیں ہم اکثر اقوام میں پاتے ہیں۔ یعنی قدیم انسان نے حیات وکائنات سے متعلق جو نظریات قائم کیے انھیں کے زیر اثر قصہ گوئی کا آغاز بھی ہوا۔ اور وہی نظریات ہمیں داستانوں کا موضوع بنتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ چناں چہ موضوعاتی اعتبار سے جین صاحب قدیم افسانوی ادب کو چار بڑے زمروں میں تقسیم کرتے ہیں۔ (۱) جانوروں کی کہانیاں۔ (۲) سحر (۳) جنس اور (۴) جنگ۔

مصنف نے اس باب میں نہ صرف قدیم قصوں کی مختلف اقسام کا تعارف کرایا ہے بل کہ عالمی سطح پر ان کے ارتقا کے سفر کی نشاندھی بھی کر دی ہے۔ قدیم قصوں کی جو قسمیں یہاں زیر بحث آئی ہیں اُن میں فیبل، متھ، لیجنڈ، حکایات شامل ہیں۔

''داستانیں'' عنوان کے تحت اس باب میں ڈاکٹر جین دنیا کی اہم داستانوں کا ذکر کرتے ہیں جس سے اُن کے وسیع مطالعے کا پتا چلتا ہے۔ ان کہانیوں کے تقابل سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ قدیم زمانے سے ہی اقوام عالم کے درمیان تہذیبی لین دین ہوتا رہا ہے۔ اس سلسلے میں اظہار خیال کرتے ہوئے جین صاحب فرماتے ہیں:-

''تجارت، سیاحت اور فتح کے بہانے ایک قوم کی تہذیب، خیالات اور ادب دوسری قوم سے ملتے ہیں۔ انھیں وسائل کے دوش پر کہانیاں بھی سفر کرتی ہیں۔ صلیبی جنگوں کے مسلمان مجاہدوں اور اسپین کے عرب فاتحوں

کے ذریعے بھی ہندوستانی کہانیاں یورپ میں پہنچی۔ الف لیلہ اور سات وزیر Seven Wise Masters of Rome نے کئی ہندوستانی کہانیوں کی مغرب میں اشاعت کی۔'' (صفحہ ۴۰)

یہاں جین صاحب یونان اور ہندوستان دونوں کے قصوں کا تقابل کر کے بڑے اچھے نتائج اخذ کرتے ہیں۔ ایک اور اقتباس ملاحظہ کیجیے:۔

''یونان اور ہندوستان دونوں کے قصوں میں عشق بہ یک نظر خواب میں صورت دیکھ کر دل کا سودا کر لینا، مقدر میں یکا یک موڑ مثلاً افلاس کے بجائے تمول یا تمول کے بجائے افلاس اور مناظر فطرت کے بیانات اجزائے مشترک ہیں .... یونانی رومانوں میں پلاٹ کی ترتیب پر خاص توجہ دی جاتی ہے۔ ان میں بیان کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔ کہیں مختلف کہانیاں ہیں۔ کہیں راوی بیان کرتا ہے۔ کہیں کوئی کردار، کہیں مکالمہ ہے تو کہیں مراسلہ۔ ایک غیر ممکن حادثے کے بعد دوسرا حادثہ بیان کیا جاتا ہے۔ سنسکرت میں ہیئت کا اتنا خیال نہیں کیا جاتا۔ اشخاص قصہ کی مہموں کو ایک سلسلے میں پرو دینے کی طرف توجہ نہیں کی جاتی بل کہ صنعتی آرائش، فطرت کا مفصل جزیاتی بیان، اخلاقی اور سماجی صفات کی تفصیل پر زور دیا جاتا ہے۔ یونان میں بیانات اور منظر نگاری اس مرتبے کی نہیں۔'' (صفحہ ۴۰)

آگے چل کر سنسکرت اور فارسی قصوں کا تقابل کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''سنسکرت اور فارسی قصوں میں یہ فرق ہے کہ قدیم ہندوستانی قصے روزمرہ کی زندگی اور عام جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ایرانی افسانے درباروں کی رونق بڑھانے اور اہل دربار کو سامانِ تفریح بہم پہنچانے کے لیے ہیں۔ ان کے کردار اکثر سلاطین اور امرا میں سے ہوتے ہیں یہ زندگی کے معمولی واقعات اور عام انسانوں کی فطرت سے کم علاقہ رکھتے ہیں۔''

(صفحہ ۴۲)

اس مقالے کا دوسرا باب قدیم افسانوی ادب کے فن اور موضوع سے بحث کرتا ہے

اور قدیم افسانوی ادب کو حکایت اور داستان میں تقسیم کرتے ہوئے اُن کے تمام پہلوؤں پر روشنی ڈالتا ہے۔ سب سے پہلے جین صاحب ان دونوں اصناف کے بنیادی فرق کو واضح کرتے ہوئے فرماتے ہیں: ''ایک عام عقیدہ ہے کہ حکایت مختصر ہوتی ہے اور داستان طویل، لیکن یہ کوئی اصولی بنیادی فرق نہ ہوا۔ داستان بھی حکایت کی طرح کوزے میں دریا کی مثال ہوسکتی ہے۔'' اور پھر طوطا کہانی کی چوبیسویں کہانی کا خلاصہ پیش کرنے کے بعد اپنی بات کو جاری رکھتے ہوئے مزید فرماتے ہیں: اس مختصر کہانی میں داستان کے تمام خصائص پائے جاتے ہیں۔ اسے ہم حکایت نہ کہہ کر داستان کہنے پر مجبور ہیں۔ یہاں یہ بات واضح ہو جانی چاہیے کہ فوق فطرت عنصر داستان کی لازمی خصوصیت نہیں۔ یہ داستان کو رنگین اور استعجاب فراہم کرتا ہے لیکن داستان اپنے وجود کے لیے اس کی تابع نہیں۔'' اور پھر اپنی دلیل کو ثابت کرنے کے لیے طوطا کہانی کی ہی بیسویں داستان پیش کر دیتے ہیں۔۔ لیکن ابھی اس سوال کا جواب تلاش کرنا باقی ہوتا ہے کہ پھر حکایت اور داستان کے درمیان ما بہ الامتیاز کیا ہے؟ چناں چہ اس منزل تک پہنچنے کے لیے وہ ڈاکٹر جانسن کی اُس تعریف سے مدد حاصل کرتے ہیں جو انھوں نے فیبل کے سلسلے میں پیش کی ہے۔ لکھتے ہیں'' یہ ایک بیانیہ ہے جس میں حیوان یا بے جان اشیا اخلاقی تلقین کے لیے آدمی کی طرح بولتے چالتے ہیں اور انسانوں جیسے کام کاج کرتے ہیں۔''

اس تعریف سے ہمیں حکایت کی دو اہم خصوصیات کا علم ہوتا ہے (۱) اخلاقی تلقین اور (۲) جانوروں کے کرداروں پر مبنی ہونا۔ ڈاکٹر جین اس دوسری قسم کو بھی دو اقسام میں تقسیم کرتے ہوئے فرماتے ہیں'' (۱) اوّل وہ جن میں جانور محض حیوان کے طور پر پیش کیے جاتے ہیں اور (۲) دوسری نوع میں حیوانات انسانوں کی فہم و فراست سے متصف کر دیے جاتے ہیں۔''

جین صاحب ان دو اقسام کو بھی مثالوں کی مدد سے واضح کرتے چلے جاتے ہیں۔ یہیں پردہ پیرابل کی تعریف کرتے ہوئے اس کی وضاحت بھی کر دیتے ہیں۔۔

آگے چل کر حکایت کی دوسری خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں'' محض اخلاق کافی نہیں اُس میں قصہ پن کا ہونا ضروری ہے۔'' پھر آخری نتیجہ اخذ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اس مفصل جانچ پڑتال سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ حکایت ایک بہت مختصر اور سادہ کہانی ہے جس میں ایک بہت چھوٹا واقعہ بہت کم کرداروں کے ذریعے بیان کیا جاتا ہے۔ حکایت کی غایت تفریح نہیں بل کہ کسی نہ کسی شکل میں اخلاقی اصلاح اور بدی کی مذمت ہوتی ہے۔ اس میں رنگینی اور اوقات کے نشاط و سرور کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہوتی۔''
(صفحہ ۴۷)

یہاں ہمیں قدیم کہانی کی ایک اور صنف ''حیوانی رزمیہ'' (Beast Epic) کے بارے میں بھی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔

حکایت کے تمام پہلوؤں سے بحث کر لینے کے بعد موصوف نہ صرف داستان کی تعریف کرتے ہیں بل کہ اس کے عناصر ترکیبی کے بارے میں بھی مفصل معلومات فراہم کر دیتے ہیں۔ اور اگر چہ جبین صاحب کو کوئی ایسا رشتہ نظر نہیں آتا جس میں بھی داستانوں کو پیرویا جا سکے پھر بھی وہ ان کی انفرادیت کو واضح کرنے کے لیے اور انھیں ناول اور کہانی کی دوسری اقسام سے الگ کرنے کے لیے کچھ نہ کچھ خصوصیات ضرور تلاش کر لیتے ہیں۔ چناں چہ وہ داستان کے عناصر سے بحث کرتے ہو جن نکات کو اُبھارتے ہیں وہ حسب ذیل ہیں:

(۱) رومانی داستان میں ایک خیالی دنیا، خیالی واقعات کا بیان ہوتا ہے۔
(۲) واقعات حقیقی سے زیادہ تخیلی ہوتے ہیں۔
(۳) کہیں کہیں فوق الفطرت کی تحیر خیزی بھی ہوتی ہے۔ یہ لازمی عنصر تو نہیں ہے پر کہیں کہیں اسے ضرور برتا جاتا ہے۔
(۴) حسن و عشق کی رنگینی بھی پائی جاتی ہے۔
(۵) مہمات کی پیچیدگی بھی پائی جاتی ہے۔
(۶) بیان میں ندرت و لطافت و فصاحت ہوتی ہے، اور زبان آسان و دلچسپ۔
(۷) اس کا مقصد تفریح فراہم کرنا ہوتا ہے، نہ کوئی اخلاقی سبق دینا۔
(۸) وہ فکر سے زیادہ جذبے کو بیدار کرتی ہے۔
(۹) ''حکایت میں ایک بوڑھا بچوں سے خطاب کرتا ہے۔ داستان میں ایک مست

شباب دوسرے وارفتگان شباب کے سامنے میٹھی تانیں اڑاتا ہے۔ حکایت نویس ایک حکیم بزرگ ہوتا ہے، داستان گو ایک رند خانہ سوز ہے۔

(۱۰) یہ ایک طویل قصہ ہوتا ہے جو شیطان کی آنت کی طرح قصہ در قصہ آگے بڑھتا ہے۔

(صفحہ ۵۰)

ساخت اور ڈھانچے کے اعتبار سے بھی موصوف داستان کو دو قسموں میں بانٹتے ہوئے فرماتے ہیں: ''ایک شکل میں پلاٹ واحد ہوتا ہے یعنی داستان ایک یا چند کرداروں کی سرگزشت ہوتی ہے جو بغیر کسی انقطاع کے مسلسل بیان کر دی جاتی ہے۔ دوسری صورت میں بنیادی پلاٹ بہت نحیف ہوتا ہے۔ اصل دلچسپی کی حامل ضمنی کہانیاں ہوتی ہیں، اس قسم کو ہم نے رومانی کہانیوں کا مجموعہ کہا ہے۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے بنیادی پلاٹ قصے کا منہ چڑھانے کے لیے رکھ دیا گیا ہو ورنہ کچھ آزاد مکمل کہانیاں ہیں جنھیں ایک دوسرے سے کچھ تعلق نہیں۔ پلاٹ ایک کھونٹی کی مانند ہے جس پر مختلف کہانیوں کے تار ٹانگ دیے گئے ہیں۔'' (صفحہ ۵۴)

اس موضوع کو آگے بڑھاتے ہوئے مزید فرماتے ہیں:

''جدید افسانوی ادب کے مطالعے نے ہمیں گٹھے ہوئے پلاٹ کا خوگر بنا دیا ہے لیکن داستانوں میں یہ جنس سکۂ رائج نہیں۔ جن کہانیوں میں واحد پلاٹ ہے۔ اُن میں بھی قصہ بیچ، بیچ میں کئی موقعوں پر دم توڑتا ہوا معلوم ہوتا ہے یعنی اُن میں کئی منتہا اور کئی خاتمے دکھائی دیتے ہیں۔''

(صفحہ ۵۵)

اُردو داستانوں کی کچھ اور خصوصیات کو بھی یہاں زیر بحث لایا جاتا ہے تاکہ قاری اُن کے لوازم کو پوری طرح سمجھ لے۔ مثلاً یہ کہ اُردو کی اکثر داستانیں نوابوں یا بادشاہوں کی تفریح طبع کے لیے تخلیق کی گئیں اس لیے اُن کے ہیرو بھی شہزادے ہی ہوا کرتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ مقصد چوں کہ تفریح طبع کے سامان فراہم کرنا تھا اس لیے ان داستانوں میں حسن و عشق کی وارداتوں کو زیادہ سے زیادہ پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے کیوں کہ تفریح طبع اور دلچسپی کے لیے اس سے بہتر موضوع تو کوئی اور ہو ہی نہیں سکتا تھا ـــــ پھر عشق

لڑانا، جنگیں لڑنا اور ہفت خوان سر کرنا عام آدمی کے بس کی بات نہ تھی۔ یہ کام وہی لوگ کر سکتے تھے جن کے پاس فرصت، طاقت، دولت اور سب سے اہم بے فکری ہوتی ـــــ یہ سب چیزیں تو صرف بادشاہوں اور شہزادوں کو ہی میسر تھیں اس لیے انھیں کو مرکزی کرداروں کے طور پر پیش کیا گیا۔ وہ صرف عاشق صادق ہی نہیں شجاع، جری، مذہب اور ایمان کے علمبردار بھی ہوتے ـــــ داستان کی ہیروئن کو بھی دنیا بھر کی خوبیوں سے مزین کر دیا جاتا۔ بے انتہا حسین تاکہ ہیرو اُسے دیکھتے ہی فدا ہو جائے۔ عفت و عصمت کا پیکر، باوفا، مثالی، جس کردار کی بھی تشکیل کی جاتی اُسے مثالی بنا دیا جاتا۔ یہاں تک کہ ولن بھی مثالی دشمن ثابت ہوتے ـــــ اُن کے کردار کو ایسا بنایا جاتا کہ شیطان بھی ان کے سامنے طفل مکتب نظر آتا۔ کرداروں کے ارتقاء کی طرف توجہ نہ دی جاتی بل کہ جو کردار شروع میں جیسا بنا کر پیش کیا جاتا وہ آخر تک ویسا ہی رہتا۔

جبین صاحب کے پیش کردہ ان نتائج سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ انھوں نے اپنے موضوع سے کس حد تک انصاف کیا ہے۔

اس مقالے کے بقیہ ابواب میں ''داستانوں کے فروغ و زوال'' سے بحث کرنے کے ساتھ ہی ساتھ دکنی قصوں، شمالی ہند میں داستان نویسی، فورٹ ولیم کالج کا دور، سنسکرت اور ہندی سے متاثر قصوں، سرور کا عہد، اُردو میں الف لیلہ، (۱) داستانِ امیر حمزہ (۲) بوستان خیال وغیرہ عنوانات کے تحت نثری داستانوں کا بڑی تفصیل سے جائزہ لیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اُردو نثر میں داستانوں کا مقام متعین کرنے کی بھی کوشش کی ہے ـــــ جوں جوں آپ اس مقالے کو پڑھتے جاتے ہیں آپ کے ذہن میں ایک خاص طریقے کار کا نقشہ تیار ہوتا چلا جاتا ہے جس کو مصنف نے ذہن میں رکھ کر ہر داستان کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔ وہ خاکہ کچھ اس طرح سے ہے۔

سب سے پہلے ڈاکٹر جبین زیر بحث داستان یا دور کا پورے شواہد کے ساتھ تعارف کراتے ہیں مثلاً اگر وہ دکنی قصوں کی بات کر رہے ہیں تو دکنی دور کی مجموعی صورت حال سے متعارف کراتے ہیں کہ آیا وہ نظم کا دور ہے یا نثر کا اور چوں کہ یہاں بحث نثری قصوں سے ہے اس لیے دکن میں کون کون سے نثری قصے لکھے گئے اُن سے متعارف کراتے ہیں۔ اس کے بعد اُس دور کے اُن اہم قصوں کا ذکر کرتے ہیں جن سے اُس دور کی پہچان قائم

ہوئی ہے۔

دکن کا اہم ترین نثری قصہ سب رس چوں کہ ملا وجہی نے لکھا ہے اس لیے اب ملا وجہی کے بارے میں کچھ بتاتے ہیں اُن کی ساری تصانیف کا ذکر کرتے ہیں اور پھر نثری قصوں کا تھوڑا تھوڑا ذکر کرتے ہوئے اصل موضوع یعنی سب رس پر آ جاتے ہیں اور اس کے ماخذ، اس کی تاریخ تصنیف، اس کے مخطوطوں کی مختلف لائبریریوں میں موجودگی، سب رس پر لکھے گئے تحقیقی و تنقیدی مقالوں کے بارے میں معلومات فراہم کرنے کے بعد اس کی کہانی کا خلاصہ پیش کر دیتے ہیں۔ سب رس چوں کہ تمثیل ہے اس لیے اس کے مفہوم اور فن سے بھی متعارف کراتے ہوئے پورے قصے کے ہر پہلو کا تفصیلی تنقیدی جائزہ پیش کرتے ہیں۔ اس کے موضوع، پلاٹ، کردار نگاری، زبان و بیان سب پر ایک پارکھ کی حیثیت سے نظر ڈالتے اور بے لاگ تبصرہ کرتے چلے جاتے ہیں۔ ان کے بے لاگ تبصرے یا جائزے کی نوعیت کیا ہوتی ہے واضح کرنے کے لیے نیچے دو اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں۔ ملاحظہ کیجیے:-

> ''کتاب کا موضوع عشق ہے لیکن اس کے بارے میں وجہی کی نظر کتنی سطحی ہے وہ عشق کی ان تین قسموں سے اندازہ ہوتا ہے (۱) عشق ہلاکی۔ وہ عشق جو کسی شریف زادی سے ہو جس کا نتیجہ ہلاکت ہے (۲) عشق ملامتی جو کسی طوائف سے ہو۔ (۳) عشق سلامتی جو عشق حقیقی ہے اور خدا سے ہوتا ہے۔'' (صفحہ ۱۲۷)

> ''سب رس کے دو پہلو ہیں، قصہ اور انشائیہ وجہی کو جہاں بھی موقع ملتا ہے وہ کسی عنوان پر صفحے کے صفحے گھسیٹ دیتا ہے۔ طول بیانی وجہی کا شعار ہے اس کے یہاں ایک لفظ اور لاکھ معانی والی بات نہیں بل کہ ایک معنی اور لاکھ الفاظ کی کوشش ہے۔ وہ ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا قائل ہے۔ اُس کا مقصود اپنی انشاپردازانہ مہارت کی نمود ہے۔ چناں چہ بعض مجرد تصورات، بعض متفرق موضوعات پر جب وہ خیال کا آئینہ خانہ سجانے لگتا ہے تو رکنے اور تھکنے کا نام ہی نہیں لیتا۔ عقل، شراب، طمع، ہمت، فطرت نسوانی، عشق کی اقسام وغیرہ کوئی عنوان ہو وہ آٹھ دس

صفحات سے کم بات ہی نہیں کرتا۔

''افسانہ نگاری کے اعتبار سے یہ عیب ہی عیب ہے، لیکن ادب کے نقطۂ نظر سے کتاب کے سب سے مفید اجزا یہی ہیں۔'' (ص ۱۲۷)

ان دونوں اقتباسات سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ موصوف اپنے موضوع کا جائزہ لیتے ہوئے کس قدر گہرائی میں جا کر موتی ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔

اکثر محققین نے سب رس کو معرفت کی داستان ثابت کرنے کی کوشش کی ہے لیکن دیکھیے جین صاحب اس سلسلے میں کس خوبی سے اختلاف کرتے ہوئے فرماتے ہیں:۔

''سب رس معرفت کی داستان ہے لیکن وجہی جبلی طور پر رند مشرب تھے۔ یہ قطب مشتری لکھنے والے درباری شاعر تھے۔ انھوں نے سب رس میں حسن و عشق کے کاروبار اور معاملوں کو بڑے پرکیف انداز میں پیش کیا ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ سب رس کا لطف حسن انسانی اور عشق مجازی کی کیفیتوں کے بیان ہی میں پوشیدہ ہے۔ اُسے عرفان کے مقدس حلقے میں محصور کر دینا حسن کے حضور بدمذاقی کا مظاہرہ کرنا ہے۔''

(صفحہ ۱۲۸)

سب رس کے اسلوب کا ذکر کرتے ہیں تو ہر پہلو کو شفاف کرتے چلے جاتے ہیں۔ ایک اچھے نقاد کی یہی پہچان ہوتی ہے۔ ملاحظہ کیجیے:۔

''سب رس کا اسلوب فسانۂ عجائب کی طرح رنگین، مرصع، مسجع ہے۔ لیکن فسانۂ عجائب کے برخلاف دقیق، بوجھل اور عربی فارسی سے زیر بار نہیں۔ یہاں قافیہ ہے۔ تشبیہ ہے، استعارہ ہے لیکن معنی بندی نہیں، تخیل میں پیچاک نہیں، وجہی کے ہاں مسجع فقروں کا تواتر سرور سے کہیں زیادہ ہے وہ محض دو مسجع فقروں پر بس نہیں کرتے کم از کم پانچ سات قافیے ضرور لاتے ہیں، وہ کسی کی صفات بیان کرتے ہیں تو ایک دو صفات سے ان کی سیری نہیں ہوتی، بل کہ چار پانچ اوصاف ضرور درج کرتے ہیں۔ اس طرح سب رس کے اکثر جملے طویل ہوتے ہیں اور ان میں متواتر فقروں کا جال بچھا رہتا ہے۔'' (صفحہ ۱۳۰-۱۲۹)

تحسین کی نوطرز مرصع کی زبان کا ذکر دیکھیے کس طرح کرتے ہیں:-

''جہاں تک زبان کا تعلق ہے نوطرز مرصع فضل کی کربل کتھا، سودا کے دیباچہ کلیات انشاء اور مرزا مظہر کی گفتگو مندرجہ آب حیات کے زمرے ہی میں رکھی جائے گی۔ تحسین کے انتخاب کی داد ضرور دینی چاہیے کہ انھوں نے ایسی بلند پایہ داستان کا انتخاب کیا جس نے میر امن کو راہ دکھائی۔ دونوں ادیبوں پر ماحول کا جبر نمایاں ہے۔ تحسین نے لکھنؤ کے زرق برق، صنعت آمیز، شکوہ و نمود کے ماحول میں اپنی تخلیق کی۔ میر امن نے مکتب کی کاروباری فضا میں۔ اس سے دونوں کے اسلوب کی تشکیل ہوئی۔ تحسین کی بدنصیبی تھی کہ میر امن جیسے انشاء پرداز نے اس داستان کو دوبارہ لکھا۔ جس کی وجہ سے تحسین کا کارنامہ ماند پڑ گیا۔ لیکن یہ اعتراف کرنا چاہیے کہ اُس وقت شمالی ہند کی اُردو نثر میں کوئی ادبی تصنیف نہ تھی۔ نوطرز مرصع اپنے طرز کی پہلی کوشش ہے۔'' (صفحہ ۲۰۶-۲۰۵)

فورٹ ولیم کالج میں ترجمہ کی گئی داستانوں کے باب میں بھی ڈاکٹر جین نے تجزیے کا وہی اسلوب اپنایا ہے جس کا ذکر میں ابتدا میں کر چکا ہوں۔ پہلے دادِ تحقیق دیتے ہیں اور پھر دادِ تنقید۔ بل کہ تنقید میں بھی تحقیق کے پہلو کو ہی مشعل راہ بناتے ہیں۔ مثال کے طور پر نہال چند لاہوری کی مذہب عشق جو گل بکاولی کا ترجمہ کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''رانی کیتکی کے سوا ہماری مشہور داستانوں میں کسی پر ہندوستانی فضا اتنی غالب نہیں جتنی گل بکاولی کے قصے میں ہے اور کیوں نہ ہو بادشاہ بھی پورب کے ملک کا ہے دلبر بیسوا اور چوسر کا بیان کسی راج ویشیا کے شانِ شان ہے۔ تاج الملوک اور بکاولی کی شادی پرستان میں ہوتی ہے لیکن وہاں کی رسوم شمالی ہند ہی کی ہیں۔'' (صفحہ ۳۳۹)

ڈاکٹر جین کی تنقیدی بصیرت اُن سے یہ تقاضا کرتی ہے کہ وہ جو کچھ بھی کہیں اس کا ثبوت بھی فراہم کرتے جائیں تاکہ اُن کے وضع کیے ہوئے پیمانوں کو سمجھنے میں آسانی ہو اُن کی تنقید کی ہی معروضیت قارئین کو سر تسلیم خم کرنے پر مجبور کرتی ہے۔ اُن کے قلم کا اعجاز دیکھیے

کہ ایک آدھ جملے میں ہی فسانۂ عجائب کے اسلوب کو کس طرح واضح کردیتے ہیں۔

''عربی فارسی کی افراط، مقفیٰ و مسجع فقرے، استعاروں کی نکتہ سنجی، ایہام کی موشگافی، مبالغے کا زور اور اطناب بے جا فسانۂ عجائب کے اسلوب کے عناصر ترکیبی ہیں۔ اردو نثر کے لیے یہ مسلک نیا نہ تھا۔ فضلی کی کربل کتھا، سودا کا دیباچۂ دیوان اور تحسین کی نوطرز مرصع میں کم و بیش یہی رنگ ہے لیکن ان میں توازن کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔''

داستان امیر حمزہ کے اسلوب بیان کے بارے میں فرماتے ہیں:

''داستان امیر حمزہ میں دو طرز تحریر ہیں۔ ایک مرصع رنگین۔ دوسرا سادہ و عاری، داستان گو قدیم بزرگوں کی آنکھیں دیکھے ہوئے تھے۔ انھیں فسانۂ عجائب کا طرز ضرور مرغوب ہوگا۔ اس لیے جہاں زور دکھاتے ہیں رجب علی بیگ سرور کے لہجے میں بولنے لگتے ہیں۔ لیکن اتنا ضخیم قصہ کسی مصنوعی اسلوب میں نہیں لکھا جا سکتا۔ مجبوراً صاف اور شستہ انداز آجاتا ہے۔'' (صفحہ ۸۰۲)

اب آخر میں جین صاحب کے تنقیدی مضامین میں برتے جانے والے اسلوب کے بارے میں بھی دو چار جملے لکھنا ضروری ہے — جین صاحب اسلوب کی شستگی اور اس کی تخلیقیت کو ہر ادبی تحریر کی جان تصور کرتے ہیں۔ اس لیے اُن کی تحقیقی تحریروں میں بھی خوبی بدرجہ اتم دکھائی دیتی ہے۔ وہ جو کچھ بھی کہتے ہیں بڑے سلجھے اور موثر انداز میں کہتے ہیں۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے جس سے اس بات کا اندازہ ہوجائے گا کہ لسانی و اسلوبیاتی اعتبار سے بھی اُن کی تنقیدی تحریریں کس حد تک موثر ہیں:۔

''نقاد کسی داستان پر محض اُس کے پلاٹ کی وجہ سے ایمان نہیں لاتا وہ اُس کی مخملی کونپلوں میں ادبیت کے گل تر کی تلاش کرتا ہے۔ اور اس تلاش میں اُسے ناکامی نہیں سیری ہوتی ہے۔ اس کی سبد گل دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہو جاتی ہے۔''

صحافت اور اُردو نثر — عہدِ غالب میں

شاعری کو لوگ دل کی زبان کہتے ہیں اور نثر کو دماغ کی — کچھ لوگ اسے تہذیب کا علامیہ بھی قرار دیتے ہیں۔ یعنی اُن کے نزدیک یہ مہذب انسان کا وسیلۂ اظہار ہے۔ یہ اور اسی طرح کے اور بھی کئی اقوال اس سلسلے میں زبان زدِ عام ہیں۔ مقصد ان سب کا ایک ہی ہے یعنی یہ ثابت کرنا یا اس امر کو دلائل کی مدد سے پایۂ استناد تک پہنچانا کہ نثر کا پیرایۂ اظہار انسان نے مہذب ہو جانے کے بعد ہی اختیار کیا۔ یعنی اس کی تشکیل اس بات کا بیّن ثبوت ہے کہ وہ جہالت کے اندھیروں سے کب کا باہر آ چکا ہے۔

شاعری اور نثر کے فرق کو سمجھنے کے لیے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ شاعری اُس انسان کی شرح حیات ہے جو اَن دیکھی دنیاؤں، تیرتے جزیروں کا سیلانی تھا، خواب کی بستیوں کا مکین۔ جہاں حسن و عشق کی چاندنی ہر وقت چٹکی رہتی تھی۔ جیسے جیسے اس نے اپنے اردگرد پھیلی زندگی کے بارے میں غور و خوض کرنا شروع کیا۔ حیات و کائنات کے سربستہ رازوں پر سوالیہ نشان کھنچتے چلے گئے اور آہستہ آہستہ خوابوں کا وہ نیلگوں دھندلکا چھٹنے لگا۔ اب وہ تھا اور حقائق کی سنگلاخ چٹانیں۔ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کے ادراک نے اُسے وہ شعور عطا کیا جس نے اسے قطرے میں سمندر اور ذرّے میں آفتاب دیکھنے کی قدرت عطا کی۔ علم بڑھا تو وہی اشیا جو پہلے معمولی اور کم مایہ تھیں اب غیر معمولی اور اہم نظر آنے لگیں۔ قدرت نے جیسے سارے سربستہ رازوں سے نقاب اٹھا دیا ہو۔ نئے راز ہاتھ آئے تو وہ اپنے ساتھ نئے مسائل بھی لائے جنھیں الفاظ کے قالب میں ڈھالنے کے لیے پرانے پیرایۂ اظہار کو ناکافی سمجھا جانے لگا۔ سیدھے

سادے انداز میں گفتگو کرنے کی ضرورت شدت سے محسوس ہونے لگی۔ یہی وہ مقام تھا جب انسان نے اس پیرایۂ اظہار کو قبول کرنے میں ہی عافیت سمجھی جس میں نئے مسائل اور نئے علوم کے ساتھ ہی ساتھ عصری زندگی کی بھی صحیح معنوں میں عکاسی کی جا سکتی تھی۔

اُردو زبان اس مسئلے سے اس وقت تک دوچار نہیں ہوئی تھی جب تک اُس کا واسطہ انگریزی ایسی ترقی یافتہ زبان سے نہیں پڑا تھا۔ انگریزی ہمارے ہاں تنہا نہیں آئی۔ وہ اپنے ساتھ اُن تجربات کا خزانہ بھی لائی جنھوں نے یورپ میں سائنسی و تکنیکی انقلاب کو ہی نہیں سیاسی و ثقافتی انقلاب کے لیے بھی راہ ہموار کی تھی۔

اورنگ زیب کے انتقال کے بعد کی پوری صدی کے دوران ملک میں سیاسی و سماجی صورت حال کس قدر اندوہناک تھی یہ بتانے کی یہاں ضرورت نہیں لیکن اتنا کہہ دینا شاید بے جا نہ ہو کہ اسی اندوہناک صورت حال نے قوم کو خواب غفلت سے بیدار کر کے اس روح فرسا صورت حال سے نجات کی راہیں تلاش کرنے کی طرف راغب کیا۔ چناں چہ انیسویں صدی کا سورج جب طلوع ہوا تو اُردو دنیا میں یہ ضرورت شدت سے محسوس کی جانے لگی کہ نئے مسائل کی صحیح تفہیم و تشریح اور ترجمانی و عکاسی کے لیے آسان پیرایۂ نثر ہی مناسب ترین وسیلۂ اظہار ثابت ہو سکتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے قیام کے بعد اس کے شعبۂ اُردو میں جو نثری کارنامے وجود میں آئے اُن کے پس پردہ کیا جذبات کارفرما تھا اُس کا اندازہ مندرجہ ذیل اقتباس سے کیا جا سکتا ہے:

> ''فورٹ ولیم کالج کی نثری پالیسی کی بہترین نمائندگی ''باغ و بہار'' کرتی ہے۔ یہ داستان میر امن نے ''اس محاورے سے لکھی ہے جیسے کوئی باتیں کرتا ہے'' میر امن نے اپنے مربی اور سرپرست جان گِل کرسٹ کے مشورے کے مطابق بول چال کی زبان ضرور استعمال کی لیکن اپنی شخصیت کے رچاؤ اور ادبی شعور کے امتزاج سے ایک اسلوب اختراع کیا جو نہ صرف اپنے زمانے میں بل کہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے زندۂ جاوید ہو گیا[۱]۔''

فورٹ ولیم کالج کے قیام سے قبل نثر تو ہمارے ہاں موجود تھی پر نہایت ہی مقفیٰ و مسجع

۱۔ ڈاکٹر عبیدہ بیگم، فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات (نصرت پبلشرز، حیدری مارکیٹ، امین آباد لکھنؤ ۱۹۸۳ء) صفحہ ۶۵۰

اور گنجلک و پیچیدہ۔ اُس کے ذریعے نہ تو نئے دور کے تقاضے پورے کیے جاسکتے تھے اور نہ اُردو زبان کو خاص و عام تک پہنچانے کا فریضہ ہی انجام دیا جاسکتا تھا۔ جو اسے ترقی دینے کے لیے نہایت ضروری تھا۔ فارسی اپنی جگہ خالی کر رہی تھی اور مزاج کے اعتبار سے اُس کی جگہ پر کرنے کے لیے اگر کوئی دوسری زبان مناسب قرار دی جاسکتی تھی تو وہ اُردو ہی تھی۔ اس بات کا احساس حکام کے ساتھ ہی ساتھ اُردو طبقے میں بھی دن بدن پھیلتا جارہا تھا۔ چناں چہ ایک طرف اگر کمپنی کے اراکین نے اس طرف توجہ دینے کی کوشش کی تو دوسری طرف کچھ دینی و تعلیمی اداروں اور خود مختار انجمنوں نے بھی اس کام کا بیڑہ اٹھایا۔ ان اداروں کا مقصد اگر ایک طرف یہ تھا کہ قوم و ملک کو نئے علوم سے آشنا کیا جائے، تو دوسری طرف انھیں اُن بدعتوں سے بھی آگاہ کرنا تھا جو مغرب کی اندھی تقلید کی وجہ سے گمراہی کا باعث ہوسکتی تھیں۔ ظاہر ہے یہ مقاصد اس وقت تک حاصل نہیں کیے جاسکتے تھے جب تک ان کو آسان زبان میں بیان کر کے زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچانے میں کامیابی حاصل نہ کی جاتی۔ نثر کو آسان بنانے کا کام تو فورٹ ولیم کالج کے قیام سے ہی شروع ہو چکا تھا اسے زیادہ سے زیادہ قارئین تک پہنچانے کا کام بھی یہیں سے اُس وقت شروع ہوا جب اس ادارے میں تیار کردہ اُردوں کتابوں کی اشاعت کے لیے ایک چھاپے خانے کا قیام بھی عمل میں لایا گیا۔ یہ کام چاہے کتنی ہی محدود نوعیت کا کیوں نہ ہو اس سے اُردو طباعت کی روایت کا آغاز ضرور ہوا جس نے بعد میں دوسروں کے لیے تحریک کا کام کرتے ہوئے ایسے نجی چھاپے خانوں کے قیام کو ممکن بنایا جنھوں نے اُردو نثر کے فروغ اور ارتقاء میں اہم کردار ادا کیا۔

انیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ ہی ہمارے ہاں یہ شعور بھی عام ہوتا جارہا تھا کہ کوئی قوم اُس وقت تک ترقی نہیں کرسکتی جب تک کہ وہ بیدار ذہن نہ ہو۔ یہ مقصد ترقی یافتہ اقوام نے عوام کی سیاسی و سماجی تربیت اور تحریر و تقریر کی آزادی کو مناسب سطور پر پروان چڑھا کر حاصل کیا تھا۔ یورپ سے بڑھتے ہوئے تعلقات کی وجہ سے یہ بات بھی ہمارے ہاں عام ہو رہی تھی کہ ان دونوں مقاصد کو احسن طریقے سے حاصل کرنے کا اگر کوئی ایک ذریعے ہوسکتا ہے تو وہ صرف صحافت ہے۔ چناں چہ اس ضرورت کو پورا کرنے کے لیے فورٹ ولیم کالج کے چھاپے خانے کے فوراً بعد رام پور میں انگریز پادریوں نے

مطبع قائم کر کے انجیل کے عہد نامہ جدید کا ترجمہ اُردو میں شائع کیا (۱۸۱۶ء)۔ لکھنؤ میں نواب غازی الدین حیدر کے زمانے میں (۱۸۱۴ء) ٹائپ کا مطبع قائم ہو چکا تھا۔ لیتھو کا ایک سنگی مطبع ۱۸۳۰ء میں کانپور میں ایک انگریز مسٹر آرچر نے قائم کیا۔ یہ چند مثالیں نمونتاً پیش کی جا رہی ہیں ورنہ ملک کے دوسرے علاقوں میں بھی اسی طرح کے بھی اُردو چھاپے خانوں کی روایت کو بڑی تیزی سے فروغ ملا جس نے اُردو صحافت کے ارتقاء کے امکانات روشن کر دیے۔

اُردو میں طباعت کی سہولیات جیسے جیسے عام ہوتی گئیں یہاں بھی صحافتی سرگرمیوں کے لیے زمین ہموار ہوتی چلی گئی۔ متعدد نامور ادیب و دانشور اس میدان میں اُتر آئے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہاں اس روایت کو اس قدر تقویت ملی کہ ملک بھر میں انگریزی کے بعد اگر کسی زبان کی صحافت کو پایۂ اعتبار نصیب ہوا تو وہ اُردو ہی تھی۔

ایک اندازے کے مطابق ۳۷-۱۸۳۶ء سے انیسویں صدی کے اختتام تک کے دور کو اُردو صحافت کے ارتقاء کا زمانہ قرار دیا جاتا ہے۔ اس کی وجوہات دو تھیں۔ (۱) ۱۸۳۶ء میں اُردو کا سرکاری زبان بنایا جانا اور (۲) لیتھو کے چھاپے خانوں کی سہولیات کا عام ہونا۔

اُردو صحافت نے جب اپنا سفر شروع کیا تو اُس کے سامنے انگریزی صحافت کی روایت موجود تھی چناں چہ اُسے اپنے راستے متعین کرنے میں زیادہ مشکل پیش نہیں آئی۔ تاہم اس نے یہ ضرور کیا کہ اپنے قارئین کی کیفیاتِ مزاج کا لحاظ رکھتے ہوئے اور اُن کی ذہنی و فکری نشو و نما کے لیے ایسے مواد سے اپنے صحافت کو مزین کرنے کی کوشش کی جو اس کے مقاصد کو پورا کرنے کی ضمانت دے سکتا تھا۔ جامِ جہاں نما (۱۸۲۲ء) سے زمیندار (۱۹۰۳ء) تک کے عرصے کے دوران ملک میں تقریباً پانچ سو اُردو اخبار و رسائل جاری ہوئے جن کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ اُردو اخباروں کو ابتداء ہی سے اس بات کا احساس تھا کہ انھیں نہ صرف قارئین کے جزوی تقاضوں کو پورا کرنا ہے بل کہ ان کی علمی و ادبی پیاس کو بجھانے کے ساتھ ہی ساتھ اُن کی سیاسی، سماجی، اخلاقی اور تعلیمی تربیت و تہذیب کا فریضہ بھی انجام دینا ہے۔ اس کا ثبوت ہمیں اُردو کے پہلے اخبار جامِ جہاں نما کے پرچوں کے مطالعے سے مل جاتا ہے جس میں خبروں سے کہیں زیادہ سیاسی، ثقافتی تاریخی اور ادبی مضامین چھپتے تھے۔

ہماری زندگی میں یورپی علوم اور سائنسی برکتوں کے تیزی سے بڑھتے ہوئے عمل دخل کی وجہ سے ملک کی سیاسی وسماجی زندگی میں جو انقلاب رونما ہو رہا تھا اُس کو صحیح سمت دینے کی ذمے داری انھیں کے کندھوں پر تھی۔ چناں چہ نہ صرف نئے علوم پر مضامین شائع ہونے لگے بل کہ اہم یورپی فن پاروں کے تراجم شائع کرنے کا سلسلہ بھی شروع ہوا۔ ابتدائی دور کے بھی اُردو اخبار چوں کہ سہ روزہ، ہفت روزہ یا پندرہ روزہ نوعیت کے حامل تھے اس لیے اُن کے پاس اتنا وقت ضرور ہوا کرتا تھا کہ غور وخوض کے بعد صرف ایسے مضامین کو ہی اپنی صفحات میں جگہ دیں جو قومی وملی ضرورتوں کے عین مطابق ہوں۔ اس سلسلے میں اس دور کے اکثر اخباروں کا کردار قابل ستائش ہے۔ خصوصاً دہلی اُردو اخبار (۱۸۳۶ء)، سیدالاخبار (۱۸۳۷ء)، قرانُ السعدین (۱۸۴۵ء)، فوائدالناظرین (۱۸۴۶ء) نے اس روایت کو خاصی تقویت پہنچائی۔ جناب امداد صابری دہلی اُردو اخبار کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

'اس اخبار میں خاص طور پر دہلی کی سیاسی، مجلسی اور تمدنی زندگی پر روشنی ڈالی جاتی تھی۔ یہ اخبار تعلیم کا زبردست حامی تھا، تعلیمی اداروں کی پبلسٹی کرتا تھا۔ تنگ نظر نہیں تھا...... یہ اخبار خبروں کا مجموعہ ہی نہیں تھا بل کہ ادبی مضامین بھی اس میں نظر آتے ہیں [۱]۔''

ان کوششوں نے قوم وملک کو کس حد تک متاثر کیا اس کا اندازہ اخبار سائنٹی فک سوسائٹی سے متعلق حیات جاوید کے مندرجہ ذیل اقتباس سے ہوسکتا ہے:-

''اس (سائنٹی فک سوسائٹی) میں سوشل، اخلاقی، علمی اور سیاسی ہر قسم کے مضامین برابر چھپتے تھے۔ جب تک سرسید کی توجہ دوسری جانب مائل نہیں ہوئی علاوہ ان لیڈنگ آرٹیکلوں جو خود لکھتے تھے انگریزی اخباروں سے عمدہ عمدہ آرٹیکل جو ہندوستان کے معاملوں سے تعلق رکھتے تھے برابر ترجمہ ہوکر چھپتے رہتے تھے۔ ہندوستان کی طریق معاشرت یا تعلیم یا کسی علمی یا تاریخی تحقیقات کے متعلق جتنے لیکچر سوسائٹی میں دیے جاتے تھے وہ

---

[۱] امداد صابری، تاریخ صحافت اُردو، جلد اوّل، ص ۲۷-۱۲۶

سب اس کے ذریعے شائع ہوتے تھے۔

''اگرچہ یہ اخبار ملک کی سوشل اصلاح کا ہمیشہ ایک عمدہ ذریعے رہا ہے اول اول کئی سال تک جس قدر زمانہ حال کی نئی اطلاعیں اس کی بدولت ہندوستانیوں کو حاصل ہوتی رہی ہیں۔ ان کے لحاظ سے، یہ کہنا کچھ مبالغہ نہیں ہے کم سے کم شمالی ہندوستان میں عام خیالات کی تبدیلی اور معلومات کی ترقی اس پرچہ کے اجراء سے شروع ہوئی ہے۔ مگر اس کے ساتھ ہی پولیٹکل معاملات میں وقعت اور اعتبار اس پرچہ نے حکومت اور حاکموں کی نظر میں کافی حاصل کر لی تھی [1]۔''

نئے نئے موضوعات پر مضامین لکھوانے یا ادب پاروں کے ترجمے شائع کرنے کا سب سے زیادہ فائدہ یہ ہوا کہ ایک طرف اگر اُردو نثر میں اتنی وسعت پیدا ہوئی کہ وہ ہر طرح کے سائنسی، تکنیکی تہذیبی، تنقیدی، نفسیاتی، فلسفیانہ اور ادبی موضوعات کو بہ حسن وخوبی پیش کرنے لگی تو دوسری طرف لفظیات کے اعتبار سے بھی اس کے خزانے میں لاتعداد نئے الفاظ، محاوروں، تشبیہوں، استعاروں علامتوں کا اضافہ ہوا جن کا اس سے قبل چلن نہ تھا۔ انگریزی اور دوسری زبانوں کے لاتعداد الفاظ اردو نثر کا حصہ بنے اور یوں استعمال ہونے لگے جیسے وہ اُردو ہی کا حصہ ہوں۔ مثلاً ایجنٹ، مجسٹریٹ، ڈپٹی، سرٹیفکٹ، پولس، اسٹامپ لیفٹیننٹ، ریوینیو، پنشن، کلکٹر، ریذیڈنٹ، پولیٹکل، آرٹیکل اور لیکچر وغیرہ۔

صحافت کے حوالے سے انیسویں صدی کی اُردو نثر فنی اعتبار سے ہمیں دو حصوں میں بٹی نظر آتی ہے۔ ایک حصے کا تعلق ۱۸۵۰ء سے پہلے کی اُردو نثر سے ہے۔ اور دوسرے کا ۱۸۵۰ء کے بعد کی اُردو نثر سے۔ غور سے اگر دیکھا جائے تو ۱۸۵۰ء سے قبل کے اُردو اخباروں کے ذریعے پروان چڑھنے والی نثر پر اگر ایک طرف داستانی اسلوب کا غلبہ نظر آتا ہے تو دوسری طرف فارسی اور عربی اثرات کا۔ انشائیہ نگاری عروج پر ہوتی ہے۔ طوالت کو تحریر کی جان سمجھا جاتا ہے۔ تکلف اور تزک واحتشام کی اجارہ داری نظر آتی ہے۔ اس دور کے اکثر صحافی چوں کہ بنیادی طور پر ادیب تھے اس لیے اُردو نثر کا جو عام ادبی معیار تھا وہی

---

[1] امداد صابری، تاریخ صحافت اُردو، جلد اوّل، ص ۵۰-۲۴۹

اخباروں میں بھی نظر آتا ہے۔ وہ چاہے جام جہاں نما ہو یا دہلی اُردو اخبار، سید الاخبار ہو یا صدر الاخبار یا بنارس گزٹ سب میں یہی صورت حال نظر آتی ہے۔ تاہم یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُردو نثر نہ صرف فارسی کے چنگل سے آزاد ہونے کی کوشش کر رہی ہے بل کہ سادگی اور سلاست کی طرف بھی قدم بڑھا رہی ہے۔ پھر بھی یہی کہنا مناسب لگتا ہے کہ ابھی اُس پر صحافتی رنگ سے کہیں زیادہ ادبی رنگ کی چھاپ ہے۔

اس اسلوب کو برقرار رکھنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ آسان نثر کو فورٹ ولیم کالج کی کوششوں کے باوجود باہر شرف قبولیت حاصل نہیں ہوا تھا جس کی وجہ سے آسان نثر کے اخباروں کو بھی مشکل ہی سے پسند کیا جاتا تھا۔ اس کا ثبوت ہمیں اُس واقعے سے مل جاتا ہے جس کی وجہ سے جام جہاں نما کو اُردو ترک کر کے فارسی کا لبادہ اوڑھنا پڑا۔

۱۸۵۰ء کے بعد کی نثر میں ہمیں واضح فرق نظر آتا ہے۔ پہلے دور میں اس طرف اگر چہ قدم بڑھائے جانے لگے تھے اور آسان و دلکش نثر لکھنے کی کوششیں ہو رہی تھیں پر انھیں مقبولیت حاصل نہیں ہوئی تھی۔ اب اُن میں ثابت قدمی پیدا ہو جاتی ہے۔ بے تکلفی اور سادگی کے ساتھ ہی ساتھ حقیقت نگاری کا رجحان بھی بڑھنے لگتا ہے۔ زبان دھیرے دھیرے فارسی کے اثرات سے آزاد ہو جاتی ہے۔ جملوں میں اختصار اور روانی پیدا ہو جاتی ہے۔ سلاست اور بے ساختگی بڑھتی ہے۔ انشا پردازی کے جوہر نہیں دکھائے جاتے۔ طنز کے وہ پہلو جو پہلے دور میں ناپختہ تھے اب پختہ ہو کر دل کش و دل پذیر ہو جاتے ہیں۔ تحریر میں منطقی استدلال کی شان اُبھر آتی ہے۔

سائنسی علوم کی اشاعت نے اُردو نثر کو خاص طور سے وسعت عطا کی۔ نہ جانے کیسی کیسی سائنسی اور ٹیکنیکی اصطلاحیں ہر روز یا تو اصل حالت میں یا ترجمے کی صورت میں اخباروں میں شائع ہونے لگیں۔ ہر موضوع چوں کہ اپنی لفظیات ساتھ لے کر آتا ہے اس لیے نئے موضوعات پر چھپنے والے مضامین کے ذریعے جہاں ایک طرف نئی اصطلاحوں اور لفظیات کا اضافہ ہوا وہیں نئے اسالیب نثر بھی پروان چڑھے۔ الفاظ و اصطلاحات کے اضافے کے سلسلے میں ڈاکٹر محمد صادق نے بڑے پتے کی بات لکھی ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ دنیا میں عام طور پر اصطلاحات سازی کا کام ماہرین علوم انجام دیتے ہیں اور اُن اصطلاحوں کو اخبار نویس برتتے ہیں لیکن یہاں اُردو کے حوالے سے یہ کام عام روش کے بالکل برعکس

ہوا۔ یعنی یہاں اصطلاحات بنانے کا کام بھی صحافی ہی انجام دیتے رہے۔ اور انھیں راتوں رات نہ جانے کیسی کیسی اصطلاحیں گھڑنا پڑیں۔''

اتنی بات ہم سب جانتے ہیں کہ اپنے ابتدائی دور میں اگر کوئی زبان اپنے دروازے کھلے نہیں رکھتی اور وہ تازہ ہواؤں کو بغیر کسی تعصب کے قبول نہیں کرتی تو اس کی صحت قائم نہیں رہ سکتی، نہ وہ عصری تقاضوں کو ہی پورا کرسکتی ہے۔ اس کے لیے یہ بھی ضروری ہوتا ہے کہ ہر طرح کے دائروں سے آزاد رہتے ہوئے نئے افکار وعلوم کی پیش کش کو اپنا شعار بنائے۔ اُردو میں اس نظریے کی اشاعت کا کام سب سے پہلے سرسید کے مضامین کے ذریعے ہوا۔ انھوں نے مسجع و مقفیٰ اور استعاراتی اسلوب کی بجائے سائنسی اسلوب کی نہ صرف بنیاد ڈالی بل کہ اپنے ہم وطنوں کو اُسے اختیار کرنے کا پرزور مشورہ بھی دیا۔

اُردو کے صحافیوں نے اس بات کا خاص طور سے خیال رکھا کہ اُردو نثر کو خاطر خواہ ترقی حاصل ہو۔ سرسید نے اخبار سائنٹی فک سوسائٹی کے ذریعے اس مقصد کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ حاصل کرنے کی کوشش کی۔ انھوں نے ایک طرف تو قوم میں ذہنی انقلاب لانے کی راہ ہموار کی تو دوسری طرف اُردو زبان کو بھی نہ صرف سائنٹی فک اسلوب عطا کیا بل کہ اپنے مضامین کے ذریعے اس اسلوب کی اشاعت بھی کی۔

ذہن جب سیال مادے کی طرح بہتے رہنے کی خصوصیت سے مملو ہوتے ہیں تو افکار وخیالات کے طوفان ٹھاٹھیں مارتے نظر آتے ہیں۔ خیالات کے یہ سیال لاوے جب ٹھوس شکل اختیار کرتے ہیں تو نئے الفاظ کا روپ دھار کر فکر واحساس کو تحفظ فراہم کرتے ہیں، زبان کو فروغ ہی نہیں بے پناہ گہرائی وگیرائی بھی حاصل ہوتی ہے جو اظہار کی قوتوں کی زمام اُن کے ہاتھوں میں دے دیتی ہے۔ زبان میں اظہار کی قدرت بڑھتی ہے تو فکر واحساس کو بھی گہرائی نصیب ہوتی ہے۔ یہی سب کچھ عہد غالب میں صحافت کے ہاتھوں ہوتا ہوا ہمیں نظر آتا ہے۔ فورٹ ولیم کالج سے لے کر غالب تک اُردو نثر نے جو نیا لب ولہجہ اور نیا پیرایہ بیان اختیار کیا اس دور کے سبھی اخباروں نے اس کو عام کرنے اور ترقی دینے کی کوشش کی لیکن اس کے ساتھ ہی نئی اور تازہ ہواؤں کے لیے بھی اپنے دروازے کھلے رکھے جن کی وجہ سے اُردو نثر کو آگے چل کر نئے نئے اسالیب بیان تشکیل دینے میں آسانی ہوئی۔

اُردو شاعری میں طنز و مزاح

طنز و مزاح انسانی فطرت کے گونا گوں مظاہر میں سے ایک مظہر ہے جس کو اُن عناصر میں جگہ دی جانی چاہیے جو شخصیت کو مخصوص رنگ عطا کرتے ہیں۔ ہنسنا اور رونا انسانی وجود کے دو ایسے پہلو ہیں جو اُس کی پیدائش کے ساتھ ہی جنم لے کر تا حیات اُس کے ساتھ رہتے ہیں۔ دکھ میں اگر وہ روتا یا مایوس ہوتا نظر آتا ہے تو سکھ میں کِلکاریاں مارتا، قہقہے بکھیرتا دکھائی دیتا ہے۔ کبھی وہ ان فطری ردِ اعمال کے برعکس بھی عمل کرتا نظر آتا ہے یعنی دکھ میں ہنستا اور سکھ میں روتا دکھائی دیتا ہے لیکن ان کے معنی ہرگز وہ نہیں ہوتے جو اِن سے منسوب ہیں۔ یعنی یہاں نہ رونے کا مطلب دکھ کا اظہار ہوتا ہے نہ ہنسنے کا سکھ کی حالتوں کا بیان۔

طنز کا مزاح سے چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ان دونوں کے مقاصد بھی کم و بیش ایک سے ہیں یعنی جس طرح طنز انسان کی اخلاقی و سماجی اصلاح کا فریضہ انجام دیتا ہے اسی طرح مزاح بھی محض ہنسانے تک ہی خود کو محدود نہیں رکھتا۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ مزاح انسانی کمزوریوں کو اس طرح سامنے لانے کی کوشش کرتا ہے کہ دیکھنے یا پڑھنے والا کھلکھلا کر ہنس دیتا ہے۔ لیکن ہنسنے والا محض دم بھر کے لیے ہنس دینے پر ہی اکتفا نہیں کرتا در پردہ وہ اُن کمزوریوں کی اصلاح کی طرف بھی مائل ہوتا چلا جاتا ہے جن کو نشانہ بنایا گیا ہوتا ہے۔ یہی

کام طنز بھی تو انجام دیتا ہے۔ طنز نگار ایک طرح سے روحانی معالج ہوتا ہے جو منافقت، غرور، لالچ حسد اور فریب و دغا جیسی روحانی بیماریوں کو جڑ سے نکال باہر کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ انسان ایک صحت مند شخصیت بن کر سماج کو بہتر بنانے میں معاون ثابت ہو سکے۔

طنز و مزاح کی اسی سماجی اہمیت کی وجہ سے ادب میں جو سماج ہی کا آئینہ ہوتا ہے اور اُس کی اصلاح کا فریضہ انجام دیتا ہے، اس نے ایک الگ اور منفرد دبستان کا روپ اختیار کر کے ہر دور میں وہ کارہائے نمایاں انجام دیے ہیں جو آج ہماری ادبی تاریخ کا اہم حصہ ہیں۔

اُردو ادب میں طنز و مزاح کی باقاعدہ روایت کا آغاز اگر چہ بہت بعد میں اور ایک اندازے کے مطابق انیسویں صدی کے وسط میں ہوتا ہے لیکن اس کی ابتدائی جھلکیاں ہمیں اپنے ہاں بہت پہلے سے ہی نظر آنے لگتی ہیں۔ ہم اُن ابتدائی جھلکیوں کو چاہے شکست خوردگی کا شاخسانہ قرار دیں یا حالات کی سنگینی سے فرار حاصل کرنے کی ایک کوشش جیسا کہ وزیر آغا فرماتے ہیں پر اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اُردو شاعری میں اس کے عناصر ہمیں ابتداء ہی سے موجود نظر آتے ہیں۔ مثلاً شیخ و برہمن سے چھیڑ چھاڑ، واعظ و محتسب سے بے باکی اور ہنسی مذاق رندی و سرمستی یہاں تک کہ قادرِ مطلق سے بھی شوخی ہماری ادبی روایت کا شروع سے ہی حصہ رہے ہیں۔ اس پورے دور کے ادب کے مطالعے سے اور کوئی بات سامنے آتی ہو یا نہ آتی ہو لیکن یہ نتیجہ اخذ کرنے میں یقیناً کوئی دقت محسوس نہیں ہوتی کہ اس پورے دور میں طنز و مزاح کو انسان کی فطری آزادی پر لگنے والی قدغن کے خلاف احتجاج کے طور پر استعمال کیا گیا۔ یہ پابندیاں مذہب، سماج اور ریاست تینوں کے بڑھتے ہوئے اثر و رسوخ کا نتیجہ تھیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ کبھی کبھی اس احتجاج نے بے راہ روی کی بھی صورت اختیار کی لیکن سماج نے اُسے قبول نہیں کیا۔ ہاں ایسے احتجاجات کا اثر ضرور ہوا جس میں دانش وری کا عنصر موجود تھا اور جس میں سماج کے حالات میں سدھار کے امکانات روشن تھے۔

ان احتجاجات کا ایک اور اثر یہ ہوا کہ سماج کے وہ ادارے جو اُس کی بقا کے ضامن تصور کیے جاتے ہیں، اُن میں جب جب زوال کے آثار نمودار ہوئے تو ان احتجاجات نے انھیں تقویت پہنچانے کے لیے اُن کے خوابیدہ ضمیروں کو بیدار کرتے ہوئے انھیں پھر سے

کھوئی ہوئی قدروں کو حاصل کرنے کی ترغیب دی۔ نیچے درج کیے کچھ اشعار میں ہمیں یہی کوشش اپنے عروج پر نظر آتی ہے:-

شیخ جو ہے مسجد میں، ننگا رات کو تھا مے خانے میں
جُبّہ، خرقہ، کرتا، ٹوپی مستی میں انعام کیا
(میر)

یہ جو مہنت بیٹھے ہیں رادھا کے کنڈ پر
اوتار بن کے گرتے ہیں پریوں کے جھنڈ پر
(انشا)

طنز وظرافت کی یہ پھل جھڑیاں ہمارے کلاسیکی شعراء محبوب سے چھیڑ چھاڑ اور دل لگی کے ذریعے بھی پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اُن کی اس کوشش میں بھی سماجی عنصر کی کمی نہیں ہے کیوں کہ محبوب کا ذکر جب بھی چھڑتا تھا تو اُس کا نشانہ کوئی نہ کوئی طوائف ہی ہوا کرتی تھی جو اس زمانے میں ہمارے سماج کا ایک اہم ادارہ تھا جو ایک طرف اگر ہماری تہذیب کا امین تھا تو دوسری طرف اُس کے زوال کا موجب بھی۔ کچھ اشعار اس قبیل کے بھی ملاحظہ کیجیے:-

کیفیتِ چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں
(سودا)

ہم نے سوچا تھا کہ حاکم سے کریں گے فریاد
وہ بھی کمبخت ترا چاہنے والا نکلا
(نظیر)

اُن کی یہ خوبیِ اخلاق کہ وعدہ تو کیا
میری یہ شومیِ تقدیر کہ ایفا نہ ہوا
(رسا)

اس دور میں طنز وظرافت کے کچھ تلخ نمونے ہمیں ہجویات کی شکل میں بھی ملتے ہیں لیکن اُن کی اہمیت بھی زیادہ تر اس وجہ سے ہے کہ وہ اپنے دور کے کچھ ایسے میلانات کو پیش

کرنے کی کوشش کرتے ہیں جن کا پتا ہمیں اور کسی ذریعے یا وسیلے سے نہیں چلتا۔ تاہم یہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ ان ہجویات میں زیادہ تعداد اُن کی ہے جن میں ذاتی عناد کی بنا پر دوسروں کی پگڑی اُچھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سودا کو البتہ اس اعتبار سے انفرادیت حاصل ہے کہ اُن کی ہجویات میں ہمیں سماجی و معاشرتی صورت حال کی بھی واضح جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ گو ایذا رسانی کی کوششیں بھی کم نہیں ہیں:- دونوں طرح کے کچھ نمونے دیکھیے:-

شاعر جو سنے جاتے ہیں مستغنی الاحوال
دیکھے جو کوئی فکر و تردد کو تو یاں ہے
تاریخ تولد کی رہے آٹھ پہر فکر
گر رحم میں بیگم کے سنے نطفۂ خاں ہے
اسقاط حمل ہو تو کہیں مرثیہ ایسا
پھر کوئی نہ پوچھے یہاں مسکین کہاں ہے
(شہر آشوب)

نوکر ہیں سو روپے کے دیانت کی راہ سے
گھوڑا رکھے ہیں ایک سو اتنا خراب وخوار
ہے اس قدر ضعیف کہ اُڑ جائے بار سے
میخیں گر اُس کے تھان کی ہوویں نہ استوار
ہے پیر اس قدر کہ جو بتلائے اُس کا سن
پہلے وہ لے کے ریگ بیاباں کرے شمار
لیکن مجھے ز روئے تواریخ یاد ہے
شیطان اُس پہ نکلا تھا جنت سے ہو سوار
آگے سے تو بڑھ اُسے دکھائے تھا سائیس
پیچھے نقیب ہانکے تھا لاٹھی سے مار مار
کہتا تھا کوئی مجھ سے ''ہوا تجھ سے کیا گناہ''
کوتوال نے گدھے پہ تجھے کیوں کیا سوار
رکھتا تھا کوئی لا کے سپاری کو منہ کے بیچ

مُو اس کے تن سے کوئی اکھاڑے تھا بار بار
کتے بھی بھونکتے تھے کھڑے اُس کے گرد وپیش
ساتھ اُس سمند خرس نما کے ہو چشم چار
(قصیدہ ہجو اسپ)

ہجویات کے ساتھ اس زمانے میں شہر آشوب بھی لکھے گئے جن کا مقصد ہجو کی طرح ہی اپنے دور کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی صورت حال کو نشانہ بنانا تھا۔ میر وسودا نے ہجویات کے ساتھ ہی ساتھ شہر آشوب بھی خوب لکھے جن میں طنز ومزاج کے عناصر بدرجہ اتم موجود ہیں۔ شاکر ناجی نے اس فن میں کمال حاصل کیا۔

اس زمانے کے اساتذہ کے درمیان معاصرانہ چشمکیں بھی خوب ہوا کرتی تھیں آبرو اور مرزا جان جاناں مظہر کے مابین ہونے والی چشمکیں کس کو یاد نہیں ہیں۔ اس طرح سودا، پر ضاحک اور فدوی کی چشمکیں بھی طنز ومزاح کی روایت کو پروان چڑھانے کا موجب ہوئیں۔ اس میدان میں سب سے قابل قدر کام انشاء اور مصحفی کی چشمکوں اور معرکوں نے انجام دیا۔ تاہم ان معرکوں میں وہ فطری انداز نہیں تھا جس کے بغیر صحت مند طنز ومزاح کی روایت کو فروغ نہیں دیا جا سکتا۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ یہ چشمکیں اکثر فحش نگاری کی حدود کو بھی پار کرتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

اُردو کے اس کلاسیکی دور میں نظیر اکبر آبادی وہ واحد شخصیت ہیں جنھوں نے طنز ومزاح کو وسیع انسانی موضوعات کے لیے برتا اور اُسے گروہ پروری کی محدود فضا سے نکال کر انسانی فطرت کی ترجمانی کے لیے برتا۔ وہ انسانی کمزوریوں سے نہیں واقعاتی بیان سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔

اس دور میں اُردو شاعری کی ایک اور صنف طنز ومزاح کو فروغ دیتی نظر آتی ہے اور وہ صنف ہے ریختی جس کے موجد سعادت یار خان رنگین قرار دیے جاتے ہیں لیکن یہاں بھی فحش نگاری کی وجہ سے اصل مقصد فوت ہوتا ہوا نظر آتا ہے۔ یہاں مزاح اگر کہیں تھا بھی تو اس کا معیار اس قدر پست تھا کہ اُس کا ذکر کرتے ہوئے بھی شرم محسوس ہوتی ہے۔

غالب اس دور کے وہ واحد شاعر ہیں جن کے ہاں مزاح نگاری کے لطیف نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کے ادراک وشعور سے مزاح کی وہ پھل

جھڑیاں چھوڑتے ہیں جو اس دور میں اور کسی کے ہاں نظر نہیں آتیں۔ چند شعر ملاحظہ کیجیے۔

ہم کو معلوم ہے جنت کی حقیقت لیکن
دل کے خوش رکھنے کو غالب یہ خیال اچھا ہے

ملنا اگر ترا نہیں آساں تو سہل ہے
دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں

عشق نے غالب نکما کر دیا
ورنہ ہم بھی آدمی تھے کام کے

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے
کچھ نہیں تو عداوت ہی سہی

جیسا کہ آپ اوپر دیکھ چکے ہیں اس پورے دور میں مزاح نگاری کی روایت اپنے مقامی اثرات کے طفیل یا پھر فارسی اور دوسری ہندوستانی زبانوں کی پیروی میں آزادانہ طور پر پروان چڑھتی رہی۔ ہم اپنی روزمرہ زندگی میں جو کچھ کرتے تھے جس طرح کے جذبوں سے گزرتے یا اُن کا اظہار کرتے تھے یا عشق ومحبت، حسد وبغض، رقابت ورنجش، آہ وفغاں، غم وخوشی وغیرہ جس طرح سے ہماری روزمرہ زندگی کا حصہ تھے شعر وادب میں پیش کیے جانے والے کردار بھی وہی سب کچھ کرتے رہے اس لیے یہ کہنا کہ اُردو والوں نے یہ سب کچھ کسی کی تقلید میں کیا میرا خیال ہے صحیح نہیں ہے۔

ہندوستان کے براہِ راست انگریزوں کے تسلط میں آجانے کے بعد ہمارے رویوں خصوصاً ادبی رویوں میں بھی تبدیلی آنا شروع ہوئی اور ہم نے اُن کے علمی وادبی تجربوں سے فیض حاصل کرتے ہوئے اپنے ہاں بھی نئے تجربوں کو راہ دینے کی کوشش کی۔ اس کوشش کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہمارے ہاں بھی طنز ومزاح کی نئی روایت کا آغاز ہوا جس کو عام کرنے کا اہم کام اودھ پنچ نے انجام دیا۔

۱۸۵۷ء کے ہنگامے کے بعد مغرب سے آنے والی نئی ہواؤں نے ہمیں اس حد تک متاثر کیا کہ ہمارا سماج دو دھاروں میں تقسیم ہو گیا۔ ایک طرف وہ لوگ تھے جو

صدیوں سے چلی آ رہی اقدار سے چمٹے رہنا چاہتے تھے اور یہ جاننے کے لیے ہرگز تیار نہیں تھے کہ آنے والا دور اُن سے کس طرح کے تقاضے کر رہا ہے۔ قدامت پسند مولوی اور برہمن اس طبقے کے رہنما اور ہادی تھے۔ ایسا اگر صرف اچھی اقدار تک محدود ہوتا تو بات اور ہوتی انھوں نے تو ماضی کی ہر شئے کو گلے کا ہار بنائے رکھنے کا تہیہ کر رکھا تھا۔ یہ انتہا پسندی کا ایک روپ تھا۔

انتہا پسندی کا دوسرا روپ وہ تھا جس میں مغرب سے آنے والی نئی ہواؤں کے نشے میں ماضی کی ہر شے کو رد کرنے کو ترقی کی ضمانت تصور کیا جانے لگا۔

ان دونوں رویوں نے ابتدا میں خاصا خلط مبحث پیدا کیا لیکن جلد ہی دونوں طبقوں میں ایسے لوگ پیدا ہو گئے جنھوں نے دونوں رویوں میں ایک صحت مند توازن پیدا کرتے ہوئے جہاں ایک طرف ماضی کی اچھی اقدار کو جاری رکھنے پر زور دیا وہاں مغرب سے آنے والی صحت مند ہواؤں سے استفادہ کرنے کو بھی ضروری قرار دیا۔ راجا رام موہن رائے، رابندر ناتھ ٹیگور، نواب عبداللطیف، سرسید اور اُن کے رفقاء کار کو اسی طبقے میں شمار کیا جاتا ہے جنھوں نے ایک طرف تو مغربی علوم سے فیض حاصل کرنے کے لیے مناسب اقدامات کیے وہاں ماضی کی اُن بوسیدہ اقدار سے بھی نجات حاصل کرنے کی کوشش کی جو نئے حالات کا ساتھ نہیں دے سکتی تھیں اور جو سماج کو ایک لیک پر چلاتے ہوئے ترقی کے سارے راستوں کو مسدود کر دینے کو اپنی بقا کے لیے ضروری سمجھتی تھیں۔ ماضی کی ان بوسیدہ اقدار کے چنگل سے آزاد ہونا کوئی آسان کام نہیں تھا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ سب سے پہلے لوگوں کو اس بات کا احساس دلایا جائے کہ اُن کی زبوں حالی کی وجہ کیا ہے۔ حالی نے یہ کام اس خوبی سے کیا کہ ایک طرف تو مسلمانوں میں اسلام کی طرف مراجعت کرنے کا احساس پیدا ہوا تو دوسری طرف نئی ہواؤں سے فیض حاصل کرنے کے رجحان نے بھی تقویت پائی۔ مذہب کی روح کو پانے اور اُن رسمیاتی پہلوؤں سے نجات حاصل کرنے کا مشورہ دیا جو مذہب کی روح کو مردہ کرنے کا باعث بن رہے تھے۔

جیسا کہ اوپر کہا گیا مغرب پرستی اور ماضی پرستی دونوں رجحانات کے مثبت پہلوؤں کو سامنے لانے کے لیے ضروری تھا کہ دونوں کے مابین توازن پیدا کرنے کی کوشش کی جائے۔ یہ کام جس خوبی سے اودھ پنچ (۱۸۷۷ء) نے انجام دیا وہ اُس دور میں اور کسی سے

ممکن نہ ہوسکا۔ اودھ پنچ نے جہاں ایک طرف مغرب کی کورانہ تقلید کو نشانہ بنایا وہاں اپنے زوال سے بھی آگاہ کرنے کی کوشش کی۔

شروع شروع میں جب کسی نئے معاشرے کی قدروں کو ہم اپنانا شروع کرتے ہیں تو اُن سے پوری طرح آگاہ نہ ہونے کی وجہ سے ہماری تقلید یا پیروری بھی بھونڈی صورت اختیار کرلیتی ہے یہ سلسلہ اُس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک وہ اقدار ہماری زندگی میں رچ بس نہیں جاتیں۔ اس بھونڈی تقلید سے ہمارا چلن یا برتاؤ عجیب بھونڈا روپ اختیار کرتا ہے جو دوسروں کے لیے تفنن طبع کا باعث ہوتا ہے چناں چہ شروع میں ہمارے شاعروں اور نثر نگاروں نے اسی بھونڈے پن کو بیان کرکے طنز و مزاح کی اُس روایت کو پروان چڑھایا جس نے اس صنف کو نئے دور سے آشنا کیا۔

اس اخبار سے وابستہ ہوکر جن لوگوں نے اُردو طنز و مزاح کی روایت کو فروغ دیا اُن میں شوقؔ، برقؔ، پیٹنٹ، ٹریڈ مارک، مولانا جنوبیؔ، عرشیؔ، لاأبالی اور متعدد دوسرے شعرا شامل تھے لیکن ان میں جن لوگوں نے خاص شہرت پائی وہ تربھون ناتھ ہجر، احمد علی شوق، مولوی سید عبدالغفور شہباز اور لسان العصر اکبرالہ آبادی تھے۔ ہجر نے جدید پیروڈی کو استعمال کرتے ہوئے تفنن طبع کے سامان پیدا کیے شوق نے نہ صرف مغربی بل کہ اپنی معاشرت کے ایسے پہلوؤں کو طنز کا نشانہ بنایا جنھیں معیوب ہی قرار دیا جاسکتا ہے۔ شہباز نے طنز میں تفکر کی چاشنی پیدا کرکے مزاح کو ایک لطیف سنجیدگی عطا کی۔ اس گروہ میں اکبرالہ آبادی کی شخصیت سب سے بلند نظر آتی ہے۔ اُنھوں نے مزاح پیدا کرنے کے لیے جہاں ایک طرف لفظی بازی گری کو برتا وہاں انھوں نے تخیل اور معنی آفرینی سے بھی خوب کام کیا۔ اب ان تینوں کے کلام کے کچھ نمونے دیکھیے:

پیروڈی

اک مہینے سے چپکے بیٹھے ہیں
واہ کیا واقعہ نگاری ہے
بیٹھے کوئی نہ آکے دفتر میں
نادری حکم اب یہ جاری ہے

کیا کریں اب بچارے اپرنٹس
رات دن شغل آہ وزاری ہے
ہائے تخفیف اور ٹیکس کے بیچ
رو چکے سب ہماری باری ہے
(ہجر)

رہے دو گھڑی دن تو بن ٹھن کے خوب
کرو چوک کی سیر تن تن کے خوب
بٹیر ایک دو ہاتھ ہی میں رہیں
کہ تا لوگ نواب صاحب کہیں
(شوق)

آ عندلیب مل کے کریں آہ وزاریاں
تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے قوم
(اکبر)

کوئی دیکھے تو افغانی مسلمانوں کے کھیلوں کو
کلکٹر ڈھونڈتے پھرتے ہیں استنجے کے ڈھیلوں کو
(اکبر)

سروس میں تو داخل نہیں ہے قوم کا خادم
چندوں کی فقط آس ہے تنخواہ کہاں ہے
(اکبر)

تعلیم دختراں سے یہ اُمید ہے ضرور
ناچے دلہن خوشی سے خود اپنی برات میں
(اکبر)

ہم اُس کے ساتھ ہیں کہ خدا جس کے ساتھ ہے
لیکن خبر نہیں کہ خدا کس کے ساتھ ہے
(اکبر)

مجموعی اعتبار سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اکبر مغربی تہذیب کے شدید مخالف تھے اور اگر اُن کے بس میں ہوتا تو وہ اس پودے کو جڑ سے اکھاڑ پھینکتے پر وقت کا دھارا اس تیزی سے بہہ رہا تھا کہ اُن کی ساری کوششیں طنز و مزاح سے آگے نہ بڑھ سکیں۔ اپنی اس انتہا پسندی کی وجہ سے وہ مغربی تہذیب کی اُن خوبیوں کو بھی نہ دیکھ سکے جو ہندوستانی سماج میں انقلاب بپا کرنے کے در پہ تھیں۔

اکبر الٰہ آبادی کی طرح اُن کے بعد علامہ شبلی اور مولانا ظفر علی خاں نے بھی معاصر رجحانات کو طنز کا نشانہ بنایا اور اس طرح طنز و مزاح کی روایت کو فروغ دینے کی ہر ممکن کوشش کی۔ ان دونوں میں البتہ اتنا فرق ضرور ہے کہ مولانا ظفر علی خاں کے ہاں جہاں طنز کا عنصر غالب نظر آتا ہے وہاں علامہ شبلی کے ہاں مزاح کا عنصر اپنی جولانیاں دکھاتا ہے۔

اسی طرح ظریف لکھنوی نے بھی نئے حالات سے پیدا ہونے والی خرابیوں اور بے راہ رویوں کو طنز کا نشانہ بنایا۔ انھوں نے مقامی بولیوں کے الفاظ کی مدد سے طنز و مزاح کو ایک خاص مقامی رنگ دینے کی کوشش تو کی لیکن بے جا تکرار کی وجہ سے تاثیر کے جوہر سے محروم ہو گئے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ اصلاح پسندی کی روش نے بھی اُن کے مزاح کو نقصان پہنچایا۔

اکبر الٰہ آبادی نے طنز و ظرافت کے جس اسلوب کو جنم دیا تھا اُسے مزید فروغ دینے کا کام اگرچہ علامہ اقبال نے انجام دیا لیکن وہ اپنے دوسرے ادبی و فکری سروکار کی وجہ سے اس راہ پر زیادہ دیر تک گامزن نہ رہ سکے اور کچھ قابلِ قدر نمونے دینے کے بعد دوسری طرف نکل گئے۔ تاہم طنز و مزاح کی جو کیفیت اُن کے مزاج کا حصہ تھی وہ یہاں بھی موجود رہی اور اُنھیں لطیف تجربے کرنے کی تحریک دیتی رہی۔ انھوں نے طنز کی کاٹ کو فکر کی لطافت سے ہم آمیز کر کے طنز و مزاح کی اُس روایت کو جنم دیا جو انھیں کا حصہ ہے اگرچہ اس کے پہلے نشانات ہمیں اکبر کے ہاں ہی نظر آتے ہیں۔

موضوعاتی اعتبار سے علامہ اقبال نے بھی مغربی تہذیب کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی ناہمواریوں کو اپنے لطیف طنز کا نشانہ بنایا۔ اسی طرح وہ انسان کے کائناتی رشتوں سے پیدا ہونے والی پیچیدہ صورتوں کو بھی طنز و مزاح کا نشانہ بناتے رہے لیکن ان کوششوں کا بنیادی مقصد ان رشتوں کی نوعیت کو پانا تھا۔ اقبال کے اس فن سے آشنا ہونے کے لیے

ضروری ہے کہ اُن کی اُن غزلوں اور نظموں کا مطالعہ کیا جائے جن میں اُن کی شوخی عروج پر نظر آتی ہے۔ مثلاً اُن کی وہ غزل جس کا مطلع ''اگر کج رو ہیں انجم آسماں تیرا ہے یا میرا۔ مجھے فکر جہاں کیوں ہو جہاں تیرا ہے یا میرا۔'' بہ خصوصاً دیکھی جاسکتی ہے۔

اس دور کے ایک اور طنز و مزاح نگار جوش ملیح آبادی ہیں لیکن اُن کے ہاں وہ گہرائی وگیرائی نہیں ہے اور نہ وہ لطافت جو ہمیں اقبال کے ہاں نظر آتی ہے۔ اُن کے ہاں تندی وشدت اس حد تک ہے کہ وہ لطافت کے لیے سم قاتل ثابت ہوتی ہے جس کے نتیجے میں بسا اوقات اُن کے کلام سے کراہت آنے لگتی ہے اس سلسلے میں اُن کی نظم ''مہاجن'' دیکھی جاسکتی ہے:۔

قد کی لمبائی سے اک حد تک کمر جھولی ہوئی
سر پہ چٹیا مردہ چوہے کی طرح پھولی ہوئی
کہنیاں تکیے کے اندر وزن سے دھنستی ہوئی
چست صدری دائرہ پر توند کے پھنستی ہوئی
ہنس کے غوطے آب سرد و گرم میں دیتا ہوا
قرض کے طالب کے دل کا امتحاں لیتا ہوا

مجموعی اعتبار سے یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس دور میں مغربی تہذیب کی اندھی تقلید سے پیدا ہونے والی سماجی ناہمواریوں کو طنز و مزاح کا نشانہ بنایا گیا جس میں کچھ حد تک اصلاحی رجحان بھی شامل رہا لیکن طنز و مزاح کے اچھے نمونے انھیں کے ہاں پیدا ہوسکے جنھوں نے ہنگامی حالات کو موضوع بنانے کے ساتھ ہی اُن دائمی نوعیت کے موضوعات کو ہدف بنایا جو ہر دور بھی انسانی زندگی کو متاثر کرتے رہے ہیں۔ انھیں خصوصیات کی وجہ سے اکبرالہ آبادی شبلی اور اقبال دوسروں پر فوقیت حاصل کرتے ہیں۔

طنز و مزاح نگاری کے جدید ترین دور کا آغاز اُس وقت ہوتا ہے جب انسانی کی روز مرہ زندگی کی عالم گیر ناہمواریوں کو طنز و مزاح کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ خصوصاً جب ہماری گھریلو زندگی، سیاسی وسماجی رویے، کھانے پینے، اٹھنے بیٹھنے چلنے پھرنے کے آداب واطوار اس حد تک مریضانہ صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ زندگی بے روح اور بے کیف سی لگنے لگتی ہے۔ چناں چہ انھیں حقائق کے پیش نظر ہم دیکھتے ہیں کہ کہیں ساس بہو کے جھگڑے، کہیں

شادی بیاہ کے اخراجات کہیں بیوی کے طور طریقوں، فضول رسموں، رواجوں کا نقشہ اڑایا جاتا ہے جس کا بنیادی مقصد اگرچہ اصلاح کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتا ہے پر ایسا بالواسطہ نہ کہ بلاواسطہ اسلوب میں کیا جاتا ہے جس سے تاثیر کا جوہر زیادہ کارآمد اور دیرپا ثابت ہوتا ہے۔ چناں چہ اس دور میں جو شعرا حضرات نمایاں کارکردگی کا ثبوت دیتے ہیں اُن میں شاد عارفی، راجہ مہدی علی خاں اور ضمیر جعفری نے اسی طرح کے شعری کارناموں کے ذریعے نام کمایا۔

۱۹۴۷ء میں تقسیم ملک اور وسیع پیمانے پر ہونے والی انسانی نقل وحرکت نے ہمارے لیے بہت سے ایسے مسائل پیدا کیے جو اس سے قبل نہیں تھے۔ یا نہ ہونے کے برابر تھے۔ مثلاً نئی جگہوں پر عمارتوں اور زمینوں کی الاٹمنٹ، ایٹم بم کی تباہ کاری، سیفٹی ایکٹ کا نفاذ، راشننگ، چور بازاری، ووٹ، رشوت ستانی، سماجی استحصال، سیاسی لیڈروں کی ریشہ دوانیاں، شرافت کی تذلیل، غنڈوں، بدمعاشوں کی اجارہ داری وغیرہ طنز ومزاح کا نشانہ بنے اور اب بھی بن رہے ہیں۔ مجید لاہوری، ضمیر جعفری، مخمور جالندھری، کنھیا لال کپور، پروفیسر عاشق محمد، سید محمد جعفری، اور فرقت کاکوروی نے اس دور میں خاص شہرت حاصل کی۔ خصوصاً تحریف نگاری جس کو اکبرالہ آبادی، رتن ناتھ سرشار، پنڈت تربھون ناتھ ہجر اور مولانا جنوبی نے فروغ دیا تھا نے ان شعرا کے ہاتھوں مزید ترقی پائی۔ اس سلسلے میں ہری چند اختر، شوکت تھانوی، اور چراغ حسن حسرت کی خدمات کو بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔

نمونے کے طور پر یہاں صرف ایک تحریف پیش کی جارہی ہے جس کا عنوان ہے سلمیٰ اور شاعر ہیں صادق قریشی، محمد عاشق نے اس نظم کی تحریف کی ہے:

پہلے صادق قریشی کی نظم ''سلمیٰ'' ملاحظہ کیجیے:-

سلمیٰ!
میں نے اک تصویر بنائی
نیچے لکھا نام کسی کا
سلمیٰ!
سلمیٰ شرم حیا کی دیوی
پیکر اک اخلاص ووفا کا

سلمیٰ!

جانے کب چپکے سے سلمیٰ
آگئی سب کی آنکھ بچا کر
اندر
سب چیزوں سے ہاتھ اٹھا کر
اپنی اس تصویر کی کرلی
چوری
سلمیٰ خوب رہا یہ دھوکا
تم نے تو اک چیز چرائی
نقلی
اصل ہے دل کے آئینے میں
کاغذ پر بھی نقل اتاری
یونہی
اُس کو نہیں چوروں کا کھٹکا
ہمت ہے تو اس کو چراؤ
آؤ!

کتا (محمد عاشق)

میں نے اک دن کھیر پکائی
اُس کی خوشبو پاکر آیا
کتا
کتا شرم وحیا سے عاری
پیکر تھا اک حرص وہوا کا

کتا

جانے کب چپکے سے کتا
آگیا سب کی آنکھ بچا کر
اندر
سب کھانوں سے دھیان ہٹا کر
میری تھی جو کھیر کی تھالی
کھالی
کتے! خوب رہا یہ دھوکا
تم نے تو اک چیز ہے چاٹی
نقلی
کھیر ہے اندر الماری میں
تھالی میں تھی پیچ جمائی
یونہی
اُس کو نہیں کتوں کا کھٹکا
ہمت ہے تو اُس کو اڑاؤ
آؤ!

اسی زمانے میں ہمارے کچھ شعرا نے بچوں کے لیے مزاحیہ نظمیں لکھ کر طنز و مزاح کی ایک اور روایت کو پروان چڑھایا۔ ان کوششوں کو لطیف مزاح کے زمرے میں ہی رکھا جانا چاہیے جس کا بنیادی مقصد بچے کی تخلیقی صلاحیتوں کو جلا بخشنا اور اُسے زندگی کی ناہمواریوں کا احساس دلانا ہے اس میدان میں صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، حفیظ جالندھری اور راجیہ مہدی علی خان نے نام کمایا۔ راجہ مہدی علی خان کی نظم ''خرگوشوں کی غزل'' خاص طور سے پیش کی جاسکتی ہے۔

اب تک کی بحث سے مجموعی اعتبار سے جو نتائج ہمارے سامنے آتے ہیں وہ حسب

ذیل ہیں:

(۱) اُردو میں طنز و مزاح کے ابتدائی دور میں ہجو نگاری، زاہد سے چھیڑ چھاڑ، محبوب کی بے وفائی کو جو ہمارے اپنے زمینی و سماجی حالات کی دین تھے کو طنز و مزاح کا نشانہ بنایا گیا۔ اس دور میں میر سودا، انشا، نظیر، رسا اور غالب نے نام کمایا۔

(۱) اس دور میں نظیر اکبر آبادی اور غالب نے طنزم و مزاح کی روایت کو نیا موڑ دینے کی کوشش کی اور انسانی فطرت کے مظاہر کو نشانہ بنایا۔

(۳) ''اودھ پنچ'' کے اجرا سے اُردو میں طنزم و مزاح کے لیے نئے دور کا آغاز ہوا جس کا بنیادی مقصد مشرقی و مغربی تہذیب کی اندھی تقلید کو نشانہ بنا کر ایک توازن قائم کرنا تھا۔ گو اس کوشش میں مغربی تہذیب طنز و مزاح کا زیادہ نشانہ بنی۔ سرشار، ہجر، ظریف، شوق، شہباز اور اکبر اس دور کے اہم شعرا تھے۔ علامہ شبلی اور مولانا ظفر علی خاں نے بھی طنز و مزاح کی اس روایت کو تقویت پہنچائی۔ اقبال نے اس میں فکر و لطافت پیدا کر کے نیا موڑ دیا۔ جوش نے تندی و شدت پیدا کی۔

(۴) جدید ترین دور میں انسان کی روزمرہ زندگی کی عالم گیر ناہمواریوں کو طنز و مزاح کا نشانہ بنایا گیا۔ خصوصاً گھریلو زندگی کی ناہمواریاں نشانہ بنیں۔ اس دور میں شاد عارفی، راجا مہدی علی خاں اور ضمیر جعفری اُبھرے۔

(۵) ۱۹۴۷ء کی تقسیم نے ہمیں نئے موضوعات دیے جنھیں مجید لاہوری، ضمیر جعفری مخمور جالندھری، کنھیا لال کپور، عاشق محمد، محمد جعفری اور فرقت کاکوروی نے طنزیہ و مزاحیہ انداز میں پیش کیا۔ اس دور میں تحریف کو ایک بار پھر اُبھرنے کا موقع ملا۔

(۶) اسی دور میں صوفی غلام مصطفیٰ تبسم، حفیظ جالندھری اور راجہ مہدی علی خاں نے بچوں کے لیے بھی مزاحیہ نظمیں لکھ کر اُن کی تخلیقی صلاحیتوں کو جلا بخشنے کی کوشش کی۔

آزادی کے بعد اُردو میں طنز و مزاح کی روایت کو فروغ دینے والوں میں بہت سے لوگ تو وہی تھے جو آزادی سے قبل اس میدان میں کارہائے نمایاں انجام دے رہے تھے مثلاً شوکت تھانوی نے ہر صنف ادب میں طنز و مزاح کے نمونے تخلیق کیے جن میں ناول ڈرامے، خطوط، مضامین اور شعری تخلیقات شامل ہیں۔ اُن کا یہ سفر آزادی کے بعد بھی تاحیات جاری رہا۔ تاہم اُن کے ہاں اسلوب کی شگفتگی کے باوجود تاثیر کی کمی محسوس ہوتی

ہے اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ بسیار نویسی نے انھیں کسی بھی صنف میں ڈوب کر کام نہیں کرنے دیا جو تاثیر کے جوہر کو پانے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔

شفیق الرحمان نے بھی نظم و نثر دونوں میں طنز و مزاح کے اچھے نمونے اُردو کو دیے، خاص طور پر اُن کی پیروڈیاں بہت متاثر کرتی ہیں۔ بیان کی روانی فن پر اُن کی مکمل دسترس کا ثبوت فراہم کرتی ہے۔

محمد خالد اختر نے فارس، پیروڈی اور برسک وغیرہ سب یورپی ادب کی اصناف میں طبع آزمائی کی۔ اُن کے ہاں موضوع میں تنوع پایا جاتا ہے جس کی وجہ سے پڑھنے والے کی دلچسپی کم نہیں ہونے پاتی۔

یہی تنوع پسندی ابن انشا کی بھی خصوصیت قرار دی جاتی ہے۔ اسی وجہ سے خالص مزاح کے ساتھ ہی ساتھ بذلہ سنجی، طنز اور پیروڈی بھی اُن کے ہاں مل جاتی ہے۔ اُن کے منظوم مزاحیہ تراجم بھی اس سلسلے میں اہم ہیں جو کتابی صورت میں ''کارنامے نواب تیس مارخاں کے'' کے عنوان سے داد و تحسین حاصل کر چکے ہیں۔ ''چلتے ہیں تو چین کو چلیے''، ''اُردو کی آخری کتاب'' اور ''آوارہ گرد کی ڈائری'' اُن کی دوسری مزاحیہ کتابیں ہیں۔

۱۹۸۰ء کے بعد کے دور میں اردو منظوم طنز و مزاح نے بھی اپنے دامن کو نئے گل بوٹوں سے سجانے کی کوشش کی ہے۔ نئے لکھنے والوں نے جہاں ایک طرف انسان کی فطری کمزوریوں کو طنز و مزاح کا نشانہ بنایا ہے وہاں سیاسی و سماجی حالات کو بھی نشانہ بناتے ہوئے اُن ناہمواریوں کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے جو پورے نظامِ زندگی کو گھن کی طرح چاٹے جارہی ہیں۔ انسانی کمزوریوں کو جس خوبی سے دلاور فگار نے طنزیہ و مزاحیہ پیرائے میں بیان کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ سیاسی و سماجی ناہمواریوں کو اُبھارنے والوں میں جن حضرات نے خصوصاً نام کمایا اُن میں طالب خوندمیری، بلبل کاشمیری، ڈاکٹر راہی قریشی، مفلس فاروقی، نیاز سواتی، اسماعیل ظریف، یوسف یکتا، مختار دیوغنی، منہ پھٹ ناگپوری، بازنم بہاری، ان پڑھ بھوگیری، محمود شریف، قمر الزماں قمر، پاپولر میرٹھی، ایم اے متین، غالب شائی، رؤف رحیم، محمد علی رفعت، سراج ترملی، رضا نقوی راہی، ڈاکٹر محبوب راہی، مصطفیٰ شہاب، اقبال شانہ، سید ولی قادری، فیاض افسوس، اقبال ہاشمی، سگار لکھنوی، شبنم کارواری، ظفر کمال، مرزا کھونچ، ڈاکٹر پرویز احمد، سراج ترملی اور محبوب مانھومی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

کچھ نمونے ملاحظہ کیجیے:-

چار سو پھیلا تباہی کا یہ جال اچھا ہے
کس برہمن نے کہا تھا کہ یہ سال اچھا ہے
آج کے دور میں محبوب غنیمت ہے یہی
خیریت سے جو گزر جائے وہ سال اچھا ہے
(محبوب مانجھوی)

خطرے میں پڑ نہ جائے کہیں قومی ایکتا
اس سال گھوم گھوم کے دنگا کرایئے
(مرزا کھونچ)

بجلی کو اندھیروں کو نیا سال مبارک
پولس کو لیٹروں کو نیا سال مبارک
آ کر بھی جو لوگوں کے گھروں تک نہیں پہنچے
اُن ڈاک کے ڈھیروں کو نیا سال مبارک
(تمیز پرواز)

نئی بیوی بھی اک وجہ مصیبت ہوگئی آخر
مسلسل آمدِ اولاد ، زحمت ہوگئی آخر
حکومت اپنی ، ملک اپنا، نظام عدل بھی اپنا
تو پھر جمہوریت کیوں ایک لعنت ہوگئی آخر
الٰہی! اور دو آئیں تو حالت میری کیا ہوگی
کہ اک داماد ہی سے یہ حجامت ہوگئی آخر
(ڈاکٹر راہی قریشی)

اور بڑھتا جائے گا ظلم وستم اب کے برس
ناک میں آجائے گا جنتا کا دم اب کے برس
گلگلے کھاجائیں گے حسب روایت پھر گدھے
دیکھتے رہ جائیں گے اہل قلم اب کے برس

پگڑیاں شرفا کی سڑکوں پر اُچھالی جائیں گی
چور اُچکے سب بنیں گے محترم اب کے برس
جنگ کے شعلوں سے ساری بستیاں جل جائیں گی
خوب برسیں گے میزائل اور بم اب کے برس
بار، ہوٹل، سینما آباد ہوتے جائیں گے
خالی ہوں گے ہر جگہ دیر وحرم اب کے برس
دے دی ہے سنسر نے بوسے کی اجازت آج کل
سین دیکھیں گے بڑے گرما گرم اب کے برس
(پاگل عادل آبادی)

ترقی کر رہا ہے ملک مہنگائی کی راہوں پر
غریبی قوم کو سمجھا رہی ہے ارتقا کیا ہے؟
کفن باندھے ہوئے سر سے نکلتے ہیں گھروں سے اب
نہیں ہے سیفٹی کچھ لائف کی یہ ماجرا کیا ہے؟
بجٹ ہر ماہ چوپٹ ہے ہمیشہ جیب خالی ہے
ادب کو کیا دیا ہم نے ادب نے بھی دیا کیا ہے؟
ہمارا حق بھی لوٹا ہے بڑی پھرتی سے اوروں نے
ہمارے واسطے مشتاب میں باقی بچا کیا ہے؟
(رشید عبدالسمیع جلیل)

تھمائے بابو کو جب ہم نے دام پہلے روز
ہمارا ہوگیا فی الفور کام پہلے روز
(نیاز سواتی)

وہ شخص ویسے بظاہر شریف ہے لیکن
شباہت اُس کی پڑوسن کے نونہال میں ہے
(اسماعیل ظریف)

کل بہ آسانی ہمیں مل جائیں گے

مارکیٹ میں بچے بنگی ٹیوب کے
(منہ پھٹ ناگپوری)

کہیں کمرے میں پوشیدہ نہ بم ہو
ذرا ہوشیار رہئے میزباں سے
بھلا جب ہوگئی جمن کے میرج
تعلق کیوں وہ رکھے باپ ماں سے
(بازغ بہاری، کلکتہ)

ہر بات پہ اک شور مچانا ہے ضروری
ایوان کو دنگل بھی بنانا ہے ضروری
(محمود شریف محمود)

اب فسادوں سے ہٹ کے بھی اکثر
نچلا طبقہ نشان ہوتا ہے
(ان پڑھ بھونگیری)

بجلی کی شکایت ہے تو پانی کا گلہ ہے
دکھ درد یہ سب ہم کو وراثت میں ملا ہے
مدہوش ہے کوئی تو کوئی اونگھ رہا ہے
ہر حال میں لیکن وہ قطاروں میں کھڑا ہے
جزئیل ہر اک بات کو ہم بھول گئے ہیں
حالات کی شاخوں پہ مگر جھول گئے ہیں
(قمر الزماں قمر رانچی)

فساد، خون خرابہ، ڈکیتی، قتل، زنا
یہ سارے لفظ ہیں معمول کی خبر کی طرح
(رؤف رحیم، حیدرآباد)

اس قدر امن واماں ہو، دیش میں لیڈیز بھی
گھومیں بے خوف وخطر، مڈڈے ہو یا مڈ نائٹ ہو

ہندو مسلم اور سکھ عیسائی سب مل کر رہیں
اے خدا! آپس میں کوارل ہو نہ کوئی فائٹ ہو
(سراج زلمی)

گلی گلی میں چندہ کروں گا
جنتا پر میں رندہ کروں گا
اک اونچی کرسی کی خاطر
الٹا سیدھا دھندہ کروں گا

میرا ریسپشن ہونے دو
ذرا الیکشن ہونے دو

جیسا کہ میں نے اوپر کہا تھا عصر حاضر کے شعرا نے اپنے آس پاس پھیلی ہوئی زندگی کی ناہمواریوں کو طنز و مزاح کا موضوع بنا کر اپنے دوسرے مسائل کی بھرپور ترجمانی کرنے کی کوشش کی ہے۔ سیاسی دھاندلیاں ہوں یا سماجی بدعتیں، مہنگائی کا رونا ہو یا ملاوٹ اور ذخیرہ اندوزی کے عذاب کا بیان، رشوت ستانی کی وبا کا ذکر ہو یا عوام کے استحصال کی کہانی ہمارے شعرا ہر بات کو پوری صداقت کے ساتھ پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ حیرت اس بات کی ہے کہ یہ سب کچھ ہونے کے باوجود اثر کسی پر نہیں ہوتا۔ بدعتیں بڑھتی ہی چلی جاتی ہیں بل کہ ارباب حل وعقد اُن بدعتوں، سماجی وسیاسی ناہمواریوں کی اصلاح کرنے کی بجائے اُن کی حوصلہ افزائی کرتے نظر آتے ہیں۔ اس دور میں طنز و مزاح اصلاح کی نہیں محض تفنن طبع کی چیز بن کے رہ گیا ہے۔ اسے اس صدی کا سب سے بڑا المیہ تصور کرنا چاہیے اور قومی تباہی کا پیش خیمہ۔

جاوید نامہ پر ایک نظر

فارسی میں کہی تین اہم نظمیں جنھوں نے علامہ اقبال کو عالمی شہرت عطا کی، اسرارِ خودی (۱۹۱۴ء) رموزِ بے خودی (۱۹۱۸ء) اور جاوید نامہ (۱۹۳۲ء) ہیں۔ ان تینوں نظموں کو دنیا کی اکثر زبانوں میں ترجمہ کیا گیا ہے۔ اقبال کی فکری و فنی بلندی سے اگر متعارف ہونا مقصود ہو تو ان تینوں کا مطالعہ کیا جانا چاہیے۔

یہ کہنے کی شاید ضرورت نہیں ہے کہ مسئلہ وجود نے دنیا کے دوسرے بڑے مفکروں کی طرح اقبال کو بھی عمر بھر پریشان رکھا۔ وہ وجود کی حقیقت و ماہیت کو پانے کی تگ و دو میں نہ صرف مصروف رہے بل کہ اس بحرِ بے کنار کو پار کرنے کی بھی کوشش کرتے رہے۔ اس فکری تگ و دو میں جو موتی اُن کے ہاتھ آئے یا آتے رہے انھیں انھوں نے ان تینوں نظموں کی شکل میں آنے والی نسلوں کو منتقل کر دیا یہی گوہر آبدار اُن کے عظیم فن پاروں کی روح ہیں۔

آرتھر جے آربیری اسرارِ خودی اور رُموزِ بے خودی کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:-

''جیسا کہ ''نظموں کے عنوانات سے ظاہر ہے اُن کا مرکزی موضوع ''خودی'' ہے جاوید نامہ کے بارے میں بھی یہی کہا جا سکتا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اقبال یہاں کائنات

کے سربستہ رازوں کی بھی نقاب کشائی کرنا چاہتے ہیں۔ چناں چہ اقبال کی تخلیقات میں ہمیں ایک ایسی روح کا درد و کرب سمویا محسوس ہوتا ہے۔ جو وجود کی تلاش میں سرگرداں سوسائٹی اور کائنات سے اُس کے رشتوں کو سمجھنے کی کوشش کر رہا ہو۔ یہ ایک وجود سے بہت سے وجودوں اور ایک وجود سے آفاق تک پہنچنے کا سفر ہے۔'' (ڈاکٹر محمد اقبال، جاوید نامہ مترجمہ اے جے آربیری بہ نام جاوید نامہ انگریزی)

جہاں تک محرک کا تعلق ہے جاوید نامہ تخلیق کرنے کی تحریک یقیناً اقبال کو دانتے کی ڈیوائن کامیڈی یا پھر مولانا روم کی مثنوی روم سے ملی ہوگی کیوں کہ جہاں تک مضمون اور اسلوب کا تعلق ہے جاوید نام مندرجہ بالا دونوں تخلیقات سے بہت قریب ہے۔ اقبال کی پیغمبرانہ بصیرت کے نشانات اس نظم میں جس کثرت سے ہمیں ملتے ہیں اُن کی بنا پر یہ بات بلاخوف تردید کہی جاسکتی ہے کہ یہ نظم دنیا کی اعلاترین نظموں میں شمار کی جاسکتی ہے۔ اگر آج ہومر، ورجل اور ملٹن زندہ ہوتے تو اقبال کو صحیح معنوں میں داد ملتی۔

''جاوید نامہ'' اُس روحانی سفر کی روداد ہے جو شاعر آفاق کی مختلف منزلوں سے گزرتے ہوئے انجام دیتا ہے اور جس کے دوران وہ چاند، عطارد، زہرہ، مریخ، مشتری اور زحل کی وادیوں سے گزرتے ہوئے مختلف تجربوں سے گزرتا ہے۔ ان سیاروں کے روحانی سفر کی روداد کو دس ابواب اور کم وبیش ۱۸۲۳ اشعار میں بیان کیا گیا ہے۔ نظم کا آغاز ایک دعا سے ہوتا ہے جس کے فوراً بعد دو تمہیدی یا افتتاحی نغمے پیش کیے جاتے ہیں جن میں بالترتیب آسمان و زمین کے بارے میں اظہار خیال کیا گیا ہے۔ دوسرے تمہیدی حصے کے دوران فارس کے مایہ ناز صوفی شاعر مولانا جلال الدین رومی کی روح ایک پہاڑی کی اوٹ سے سامنے آکر مسافر کو معراج کی حقیقت سے آشنا کرتی ہے۔ یہاں سے آگے شاعر کی قیادت یہی روح کرتی ہے۔ رومی کی روح شاعر کو بھی سیاروں کی سیر کراتے ہوئے مختلف ارواح عالیہ سے ملواتی اور دیگر آسمانی اشیاء سے متعارف کراتی ہے۔

اس سفر کے دوران شاعر دنیا سے گئی ہوئی تمیں عظیم شخصیات کی ارواح سے ملنے کے علاوہ حوروں اور ذات اقدس سے بھی ملتا ہے ـــــ ''زندہ رود'' جو کہ اس سفر کے دوران شاعر کا نام ہے، ارواح عالیہ سے ملاقات کے دوران حیات و کائنات کے مختلف فلسفیانہ مسائل پر گفتگو کرتا ہے۔ اُن سے کم وبیش اُن سبھی مسائل پر گفتگو ہوتی ہے جو گزشتہ دو صدیوں کے

دوران انسانی ذہنوں میں طرح طرح کے سوالات کو جنم دیتے رہے ہیں۔

مولانا جلال الدین رومی کی روح کے نمودار ہونے کے بعد پہلا سوال جو زندہ رود اُن سے کرتا ہے وہ وجود وعدم وجود کے اسرار سے متعلق ہے۔ وہ اُن سے براہِ راست سوال کرتے ہوئے پوچھتا ہے۔ وجود کیا ہے۔ عدم وجود کیا ہے؟ اور رومی جواب دیتے ہوئے فرماتے ہیں۔ وجود وہ ہے جو ظاہر ہونا چاہتا ہے۔ اظہار ہی وجود کی ترنگ یا تحریک ہے۔ زندگی نام ہے اپنی خودی میں خود کو مزین کرنے، آراستہ کرنے کا۔ یعنی اپنے وجود کو ثبات عطا کرنے کی خواہش کا دوسرا نام زندگی ہے۔

مولانا رومی کا جواب بہت ہی اہم اور معنی خیز ہے اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وجود اظہار کی خواہش کے بغیر اُس چنگاری کی طرح ہے جس میں آگ نہیں۔ یہ آگ ایک ذرّے کو ستارہ بنا کر چمکاتی ہے۔ یہ وہ چنگاری ہے جو مٹی کو سونا بنا دیتی ہے۔ یہ اُس طوفانی دریا کی طرح ہے جو بالآخر اُس لامحدود سمندر میں جا گرتا ہے جس کو خدا یا ذات اقدس کہا جاتا ہے۔

مسئلہ وجود اس پورے سفر کے دوران بار بار سر ابھارتا ہے۔ جب مسافر (زندہ رود) زرتشت سے ملتا ہے تو یہ مسئلہ ایک بار پھر زیر بحث آتا ہے۔ زرتشت وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:-

> ''اظہار ذات یا اظہار خودی ہی زندگی کا راز ہے۔ زندگی نام ہے اپنے قویٰ کو آزمانے کا انھیں پرکھنے کا اُن کا امتحان لینے کا، ضرب کاری لگانے کا، خودی مشکلات، تکالیف، دکھ درد سے گزر کر بلوغت کی منزل تک پہنچتی ہے یہاں تک کہ وہ اُن پردوں کو تار تار کر دیتی ہے جو خدا کو ڈھانپے ہماری نظروں سے پنہاں رکھتے ہیں۔''

زرتشت اس کی بھی وضاحت کر دیتے ہیں کہ وجود کا مقصد انسان کے خدا سے وصال کے لیے کوشش کرنا ہے۔

جمال الدین افغانی بھی جب قرآن کریم کے ارشادات کے مطابق اپنی دنیا کی تشکیل عمل میں لاتے ہیں تو وہ بھی اس کی بنیاد خودی کے عناصر پر ہی رکھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک خودی روشنی کا وہ واحد منبع ہے جس سے دنیا کو منور کیا جا سکتا ہے۔ رنگ وخوشبو کی یہ

دنیا اُسی صورت میں انسان کے لیے رہنے کے قابل ہو سکتی ہے جب وہ اُسے خودی کے نافے سے معطر کرے۔ خود کو جاننے کے معنی کائنات کے سربستہ رازوں کو کھولنے اور ذات باری تعالیٰ سے ہم کلام ہونے کے ہیں۔ یہ ایک ایسے آبشار کی طرح ہے جو ساری کائنات کے بیچوں بیچ بہہ رہا ہے۔ اُس کے پانی کو چکھنے کے معنی آبِ حیات کو پی کر حیاتِ دوام حاصل کرنے کے ہیں۔ جو خود آگہی کی منزل کو پالیتا ہے وہ خدا، آفاق کو موسیقی، ستاروں کی حمد اور فرشتوں کے دعائیہ نغموں کو جان لیتا ہے۔ جو خود میں ڈوبکی لگاتا ہے وہ اُن ساری جکڑ بندیوں اور دنیاوی مادی آلائشوں سے پاک و آزاد ہو جاتا ہے جو خاک کے پتلوں کا مقدر ہیں۔ پھر اُسے کسی جنت کی ضرورت نہیں رہتی۔ پھر وہ جنت کے دروازے کو خود اپنے وجود کے اندر کھلا ہوا پاتا ہے۔ تب وہ ایک سچے عاشق کی طرح وجود کے عرفان میں اپنی جنت کو دیکھتا ہے۔

زندگی خود کو اُس وقت بلند ترین مقام پر پاتی ہے جب خودی کی قیادت اُسے تابندگی عطا کرتی ہے۔ خودی انسان کو بیداری کی اُس منزل تک پہنچادیتی ہے، جہاں پھر کوئی شئے اس کی آنکھ سے مخفی نہیں رہتی۔ یہاں پہنچ کر انسان ایسے چاک چوبند ہو جاتا ہے جیسے وہ دھکتے انگاروں پر کھڑا ہو۔ اس طرح جینا دراصل خودی کا مقدر ہے اور اسی مقدر کے ذریعے خودی کی تعمیر بھی ہوتی ہے۔ زندگی خودی کی مہمیز کے بغیر محض سانس لینے کے مترادف ہے۔ خودی آپ کے اندر موجود اُس یولی سس کی طرح ہے جو روح میں علم حاصل کرنے کی چنگاری روشن کر کے اُسے دھیرے دھیرے الاؤ میں بدل دیتا ہے۔ ایسے انسان کے لیے سارے تجربے اُس مخروطی دروازے کی طرح ہوتے ہیں جس سے وہ دنیا نظر آتی ہے جس کا سفر ابھی نہیں کیا گیا ہوتا۔ اور اُس تک پہنچنے کی جتنی کوشش کی جاتی ہے اُس کی سرحدیں اتنی ہی دور ہوتی چلی جاتی ہیں۔ یہ خودی انسان کے دل کو ڈوبتے ہوئے ستارے کی طرح علم کا تعاقب کرنے کی تحریک دیتی ہے اور اُسے اُن وادیوں تک لے جاتی ہے جو انسانی تصور سے بھی بہت دور بہت پرے ہوتی ہیں۔

اقبال کے لیے خودی ساری تخلیق کائنات کا مغز ہے۔ اُن کے نظریات یہاں منصور حلاج کے ذریعے پوری طرح اظہار پاتے نظر آتے ہیں۔ منصور حلاج جب یہ فرماتے ہیں کہ ''میں نے اپنے اندر زندگی کی چنگاری روشن کر کے مردوں کو زندگی کے خوابیدہ اسرار سے

روشناس کیا۔ ساری دنیا خودی کی بنیاد پر کھڑی کی گئی ہے۔ اس میں محبت کو تشدد سے ہم آمیز کیا گیا ہے۔ خودی ہر جگہ ظاہر ہونے کے باوجود دکھائی نہیں دیتی۔ ہماری نگاہ خودی کو نہیں دیکھ سکتی۔ اس کی روشنی میں بہت قسم کی آگ چھپی ہوئی ہے۔ اُس کی وادی سینا میں تخلیق فوق البشر کے امکانات چمک رہے ہیں۔ ہر لمحے، ہر دل اس قدیم درس گاہ (دنیا) میں رازداری سے خودی کے بارے میں بات کر رہا ہے۔ جس نے اس آگ سے اپنے حصے کی چنگاری اب تک حاصل نہیں کی یا اس مباحثے میں حصہ نہیں لیا۔ وہ ایک ایسے انسان کی طرح مر چکا ہے جو ساری عمر خود سے اجنبی رہا۔

جیسا کہ ہم اوپر دیکھ چکے ہیں اقبال کے لیے، وجود، خودی کے شعلے کے بغیر چاہے وہ وجود ایک فرد کا ہو یا ایک قوم کا، کوئی وجود نہیں ہے۔ یہ محض مٹی کے ایک تودے کے سانس لینے کے مترادف ہے۔ وہ امریکی شاعر و نثر نگار ایمرسن کی طرح انسانوں اور قوموں کو خودی کے اس شعلے کے ذریعے خود کو نیا روپ دینے پر زور دیتا ہے۔ اقبال کا دل اُس وقت روتا ہے جب وہ ایران اور ہندوستان کو خودی کی آگ سے عاری پاتے ہیں۔

آگے بڑھتے ہوئے رومی جب زندہ رود کو نطشے سے ملانے کے لیے لے جاتے ہیں تو گفتگو کے دوران ایک بہت ہی اہم نکتہ موصوف کی زبان سے یوں ادا ہوتا ہے۔

''زندگی، خودی کے اشاروں کنایوں کی تفسیر یا شرح ہے، ''نہیں'' اور ''لیکن'' خودی کے دو مرحلے ہیں۔'' آگے چل کر رومی اس کی مزید وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:۔

''زندگی انسان کو خودی یا اپنے وجود کو پہچاننے اور اُس تک پہنچنے کے لیے عطا کی گئی ہے۔ یہ خودی اُس کی روح کے اندر شہاب ثاقب کی مانند ہمیشہ دھڑکتی رہتی ہے۔ خودی تک پہنچنے کے لیے کی جانے والی اس کبھی نہ ختم ہونے والی تلاش کے دوران انسان کو کئی منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ ''نہیں'' اور ''لیکن'' اُن میں سے دو ہیں۔ وہ مماثلتوں کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے جب کہ کچھ دوسری کو اُس سے شرف قبولیت حاصل ہو جاتا ہے اور وہ اُس کے دل میں جگہ بنانے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ اس جدوجہد کے دوران اگر انسان ''نہیں'' کی منزل پر ہی اٹک جاتا ہے تو وہ نطشے کی طرح کافر بن جاتا ہے۔ اور اگر وہ اس دھوکے میں خود کو نہیں کھو دیتا جو اُس کے اختیار میں ہے، تو وہ خودی کی اعلا منزلوں سے ہم کنار ہو کر ''لیکن'' کی منزل تک جا پہنچتا ہے جہاں اُسے شیر اپنی کچھار میں سویا ہوا ملتا ہے۔

اس کچھار تک دل کی راہ سے ہی پہنچا جا سکتا ہے۔

''دل کی اس دنیا کے بارے میں تھوڑی دیر کے لیے غور و خوض کیجیے تا کہ آپ کو خودی کی روشنی صاف طور پر دکھائی دے سکے۔ کیوں کہ خود کو دریافت نہ کرنا نہ ہونے کے مترادف ہے۔ خود کو دریافت کرنے کے معنی خودی پر خود کو نچھاور کرنے، خودی پر خود کو قربان کرنے کے ہیں۔ جس نے بھی خود کو دیکھ لیا ہے اور اس کے سوائے اور کسی چیز کو نہیں دیکھا تو اس نے خودی کی کال کوٹھری سے سارا بوجھ نکال باہر کیا ہے۔ اپنے بجائے کسی اور پر انحصار رکھنا کفر کے مترادف ہے۔ شیر کی کچھار تک جانے والا راستا صاف ستھرا ہے۔ وہ چوروں، ڈاکوؤں کے کیمپوں سے ہو کر گزرتا ہے اس لیے انسان کو پوری تیاری کر کے اس کی تلاش کے لیے نکلنا چاہیے۔ انسان کو ساری بندشوں جکڑ بندیوں اور رکاوٹوں کے خلاف ایک باغی کی طرح جہاد کرنا چاہیے کیوں کہ بغاوت کے بغیر خودی تک رسائی حاصل نہیں کی جا سکتی۔''

جاوید نامہ سے ہمیں اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ اقبال انسان کی کس حد تک تعظیم کرتے ہیں۔ وہ انسان کو ایک ایسا وجود تصور کرتے ہیں جس کو قدرت نے کائنات کی ساری مخلوقات میں سب سے زیادہ اختیارات سے نوازا ہے۔ وہ اشرف المخلوقات ہی نہیں اس زمین پر خدا کا نائب بھی ہے۔ جب وشوامتر کی روح جس کو یہاں جہاں دوست کا نام دیا گیا ہے رومی سے پوچھتی ہے کہ دنیا کیا ہے؟ انسان کیا ہے؟ خدا کیا ہے؟ تو رومی ان سوالات کا جواب اس طرح دیتے ہیں۔

''آدمی تلوار ہے اور خدا صاحب تلوار، دنیا اس تلوار کے لیے اُس گیلے پتھر کی طرح ہے جس پر تلوار کی دھار کو وہ تیز کرتا ہے۔''

پوچھے گئے سوالات کا ان سے بہتر جواب شاید ہی ہو سکتا ہو۔ اقبال کے مطابق آدمی اور اس کی توانائیوں کی بہتر تفہیم اُسی وقت ممکن ہے جب اُن کا مطالعہ خدا اور دنیا سے اُن کے تعلقات یا رشتوں کی روشنی میں کیا جائے۔ ان دونوں سے الگ اس کی کیا اہمیت ہے؟ ان سے الگ ہو کر وہ ایک ایسے تنکے کی مانند ہے جس میں آگ نہیں۔ تلوار کا مالک اُسے استعمال کرنے سے پہلے گیلے پتھر پر رگڑتا ہے۔ تلوار کے گیلے پتھر سے چھو جانے کے بعد اُس کی دھار میں وہ شعلہ سمو جاتا ہے، جو اس کو اپنے وجود سے آگاہ کرتا ہے۔ یہی شعلہ دراصل خودی ہے، وجود ہے اور انا بھی۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر خدا، تلوار رکھنے والا، انسان تلوار اور دنیا وہ گیلا پتھر ہے جس پر اُسے تیز کیا جاتا ہے تو پھر تلوار بردار کس کے لیے اپنی تلوار کی دھار پتھر پر رگڑ کر تیز کر رہا ہے؟ کس کو نشانہ بنانا ہے؟ شاید بدی یا برائی یا گناہ جو اس حد تک دنیا میں عام ہو چکے ہیں کہ اُن کے انسداد کے لیے خدا کو یہ تلوار جو انسان ہے استعمال کرنی پڑ رہی ہے۔ خدا انسان کو گناہ کا قاتل بنانا چاہتا ہے۔ وہ اس کے ذریعے اُسے ختم کرنا چاہتا ہے۔ ایک بار جب خودی کا شعلہ انسان کے دل میں روشن ہو جاتا ہے تو وہ اُسی قدر تیز ہو جاتا ہے۔ جس قدر گیلے پتھر پر تلوار کو رگڑنے سے اس کی دھار تیز ہو جاتی ہے۔

انسان کی تخلیق بذاتِ خود محبت کا راز ہے۔ سارے ادوار اور سارے زمانے انسان کے دل میں جا گزیں ہیں۔ وہ جو انسان کے دل میں مقید ہے وہ دنیا ہے اور وہ جو دنیا میں محدود نہیں ہے وہ انسان ہے۔ اس کی خودی کے اظہار کے ذریعے ہی چاند اور سورج ظہور پاتے ہیں۔ جبرئیل بھی اس ترتیب و تنظیم میں سرایت نہیں کر سکتا۔ آسمان سے بلند انسان کا مقام ہے اور انسانی تعظیم ہی دراصل تعلیم کی ابتدا ہے۔

''انسان جس کی روح میں خودی کا شعلہ بھڑک اٹھتا ہے وہی خدائے باری تعالیٰ سے براہِ راست ہم کلام ہو پاتا ہے (خودی ہی پھر اُس کا ضابطۂ حیات ہوتا ہے ایک ایسی زندگی جس پر خدائے باری تعالیٰ کی تحریر کندہ ہوگی ہے اللہ تعالیٰ کا بندہ کسی دوسرے انسان سے رنگ و خوشبو حاصل نہیں کرتا ہے وہ رنگ و خوشبو اللہ سے حاصل کرتا ہے۔ ہر لمحے اُس کے جسم میں ایک نئی روح ہوتی ہے، ہر لمحے وہ خدا کی طرح ایک نئے دردزہ سے دوچار ہوتا ہے۔''

اقبال کا انسان، ایک ایسا بندۂ خدا ہے جس کو خودی کے جلوے نے تحرک عطا کیا ہے۔ اس کا وجود اس لیے ہے کہ وہ ایک دھڑکتا ہوا دل رکھتا ہے۔ جب وہ اپنے دور کے انسان کو زوال کا شکار ہوتے دیکھتے ہیں تو ان کا دل خون ہو جاتا ہے۔ وہ انسان کو خدا سے دور بھاگتے نہیں دیکھ سکتے۔ شک اور ایمان کی کمی آدمی کے زوال کی دو بڑی وجوہات ہیں بقول اقبال خودی کی چنگاری جو انسان کی عظمت کی نشانی ہے، خدا میں یقین کے بغیر چمک نہیں سکتی۔

افلاطون کی طرح اقبال بھی ایک ایسی جمہوری ریاست کا خواب دیکھتے ہیں جو قرآن کریم کے اصولوں پر مبنی ہو۔ جو انسان کو زمین پر خدا کا نائب بناتا ہو۔ اور جو اُسی کے

نام پر عقل و دانش کی مدد سے اُس کی زمین پر حکومت کرے۔ وہ صحیح معنوں میں اللہ کا خادم ہو کیوں کہ وہ خود کو اپنے بھائیوں کے بھلے کے لیے قربان کرے۔ وہ اپنی سلطنت کو خدا کی دین قرار دے اور قوانین جن کی مدد سے وہ اس پر حکومت کرے وہ بھی وہی ہوں جو خدا نے بنائے ہیں۔ اُس کی رسمیں، اس کے راستے، اس کا ایمان اُس کے قوانین خدا کے بنائے ہوئے ہیں۔ اس کی اچھائیاں برائیاں بھی سب خدا ہی کی دین ہوتی ہیں، اُس کی کڑواہٹ اور مٹھاس بھی اُس کی عطا ہیں۔ وہ جنگ اور امن میں بے خوف ہو کر کام کرتا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ اللہ کی مرضی کے خلاف کچھ نہیں ہوتا۔ وہ ایک سچے عابد کی طرح اللہ کے احکامات کو مانتا اور اُن پر عمل کرتا ہے۔

شہنشاہی نظام حکومت پر تبصرہ کرتے ہوئے اقبال بڑے پر زور انداز میں مشرقی اقوام کو اُس کے جال سے بچنے کا مشورہ دیتے رہے ہیں کیونکہ شہنشاہیت کا منصوبہ انھیں تقسیم کر کے اور ان میں پھوٹ ڈال کر خود کو محفوظ کرتا ہے۔ وہ خود ناپختہ نظام حکومت ہے کیوں کہ وہ اُس روحانی طاقت سے محروم ہے جو کسی بھی نظام کو قوت عطا کرتی اور اسے زندہ یا برقرار رکھتی ہے۔ چناں چہ شہنشاہیت کے جال میں پھنسنے کے معنے گناہ کے جال میں پھنسنے کے ہیں۔

محبت اور سائنس کا تقابل کرتے ہوئے منصور حلاج فرماتے ہیں:-

''سائنس کی بنیاد خوف اور امید پر کھڑی کی گئی ہے، عشاق کو نہ امید پریشان کرتی ہے نہ خوف۔ سائنس تخلیقیت کی شان سے خوف زدہ ہے، محبت تخلیقیت کے حسن میں غرق ہے، سائنس ماضی اور حال کی طرف دیکھتی ہے محبت چلا کر کہتی ہے کہ جو آ رہا ہے اُسے دیکھو۔ سائنس نے مذہبی جبر و دباؤ سے سمجھوتہ کر لیا ہے اور اُس کے پاس اور کوئی ماخذ یا سوتا جبر و دباؤ اور صبر، قناعت و توکل کے سوائے اور کوئی نہیں۔ محبت آزاد، برداشت نہ کرنے والی اور مغرور و متکبر ہے اور وہ بڑے حوصلے سے پورے وجود کی تحقیق کرتی ہے۔

وجود کے سارے کارگاہ میں عمل کو مرکزی حیثیت عطا کی گئی ہے، بقول اقبال سجدہ ریزی بغیر نشاطِ عمل کے خشک اور بے کار ہے۔ عمل ہی زندگی ہے چاہے وہ اچھا ہو یا برا۔ وہ ایک پیغمبر کی طرح اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں:-

''یہ دنیا جس کو آپ دیکھتے ہیں خدا کی بنائی ہوئی نہیں ہے۔ چرخہ بھی آپ کا ہے

اور تکلہ بھی آپ کا جس پر دھاگا لپیٹا جارہا ہے۔ عمل پر انعام عطا کرنے کے اصول کے سامنے سجدہ کرو کیوں کہ عمل کی کوکھ سے ہی جہنم، مقام کفر اور جنت جنم لیتے ہیں۔"

جہاں تک اُسلوب کا تعلق ہے، اقبال جاوید نامہ میں وہی اسلوب اختیار کرتے ہیں جو مولانا روی اپنی مشہورِ زمانہ مثنوی میں اختیار کرتے ہیں بحر بھی وہی ہے رمل مسدس مقصور جس نے نظم کو بے پناہ قوت و جاذبیت عطا کر دی ہے۔ بے شک اقبال نے اپنے نغمے کے لیے بہت مناسب اور عمدہ دھن منتخب کی ہے۔ ایک ایسی نے جس نے نغمے کی تاثیر بدرجہا بڑھادی ہے۔ وہ اپنے ساز پر ایک ماہر نغمہ طراز کی طرح عمل پیرا ہوتے ہیں۔ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ جو ڈکشن استعمال کرتے ہیں جن الفاظ محاوروں، استعاروں تشبیہوں اور پیکروں کو برتتے ہیں وہ بہت ہی جامع اور پرمغز ہیں۔ چناں چہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ جاوید نامہ اپنے موضوع اور ہیئت دونوں کے اعتبار سے ایک لامثال نظم ہے۔ میں اپنے اس جائزے کو آربیری کے ان الفاظ پر ختم کرتا ہوں۔

"So far as the style is concerned Javed Nama belongs to the very first rank of Persian verse. It is unsurpassed in grandeur of experssion in beauty of diction and in richness of illustration. As regards theme the poem deals with the ever lasting conflict of the soul and by telling the story of human struggle against sin, shows to mankind the path to glory and peace. In every line the poet makes us feel that he has something to say, that is not only worth saying but also fitted to give us pleasure. Thus as regards style as well as theme the poem is a master piece."